بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

رسالة دكتوراه بعنوان

مظاهر الغنائيّة في شعر محمد القيسي

دراسة تحليلية

The Aspects of Lyrics in Muhammad Al Qaysi's poetry: Analytical study

إعداد الطالبة

منى بشير محمد الجراح

(٢٠٠٩٢٠٠٠٣٨)

إشراف

الأستاذ الدكتور

خليل الشيخ

الفصل الصيفي للعام الدراسي

٢٠١٢-٢٠١٣م

مظاهر الغنائية في شعر محمد القيسي

دراسة تحليلية

إعداد

منى بشير الجراح

ماجستير أدب ونقد

جامعة اليرموك ٢٠١٠م

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك، تخصص لغة عربية- أدب ونقد

لجنة المناقشة

أ.د. خليل الشيخ..................................مشرفًا ورئيسًا.

أ.د. نبيل حداد.............................. عضوًا.

أ.د. قاسم المومني.......................... عضوًا.

أ.د. محمود درابسه............................ عضوًا.

أ.د. محمد القضاه............................. عضوًا.

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

يطيب لي بعد أن بلغت هذه الرسالة بعون الله نهايتها، أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير وكثير الامتنان إلى مشرفي الفاضل الأستاذ الدكتور **خليل الشيخ** لما قدمه من علم نافع لإنجاح عملي، وما أولاه لي من رعاية وتوجيه مستمرّين، فله مني كل التقدير والاحترام.

وأرى لزاما عليَّ أن أتوجه بوافر التقدير وعميق الشكر والعرفان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور **محمد أحمد القضاة**، والأستاذ الدكتور **نبيل حداد**، والأستاذ الدكتور **قاسم المومني**، والأستاذ الدكتور **محمود محمد درابسة** على ما سيقدّمونه إليَّ من توجيهٍ وإرشادٍ.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أسدى إليَّ يد العون، والمساعدة في مسيرتي العلمية لإعداد هذه الرسالة.

منى الجراح

فهرس المحتويات

الملخص باللغة العربية

الجراح، منى: مظاهر الغنائيّة في شعر محمد القيسي: دراسة تحليلية. أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠١٣ (المشرف الأستاذ الدكتور خليل الشيخ)

هدفت الباحثة في هذه الرسالة بشكل رئيس إلى الكشف عن أبرز تجلّيات الغنائيّـة فـي شعر محمد القيسي، ومعرفة مؤشراتها وروافدها التي تشكّل ركيزة أساسيّة في استظهار أبعـاد تلك الظاهرة.

إن البحث في مكوّنات الظاهرة الغنائيّة، وهيمنتها إلى حدّ التشكيل النسقي فـي أشـعار القيسي يبدو أمرًا ملحًّا في ظلّ غياب استقراء تلك الظاهرة في شعره من قبل الدّارسين. ومـن هنا جاء اهتمام الباحثة باستقراء أبعاد الغنائية دونما إغفال لأهميّة العناصر الأخرى التي ارتكز عليها القيسي في تجربته الشعريّة التي لا بدّ أنّها تشاكلت مع تلك الظاهرة في تكـوين الـنصّ الشعري لديه.

وكان مسار هذه الرسالة موزّعًا في اتجاهين، **أحدهما**: تسلّط فيه الباحثة الضوء علـى الروافد الفكريّة والاتجاهات الأيديولوجية في موضوعات القيسي الغنائية وملامحها التـي بنـت معجمه الشعريّ.

وثانيهما: ترصد فيه الباحثة ملامح الغنائية في شعره بالوقوف على مكوناتها الفنيّـة، وعدد آخر من الظواهر الفنيّة المساندة التي انعقدت عليها تجربته الشعريّة على مستويات اللّغة، والخيال الشعريّ، والإيقاع. على نحو لا ينبتّ فيه أحدهما عن الآخر ولا يجور عليه، وإنّما يعدّ مكمّلا لتوجهاته الغنائية في شعره ومتمّمًا لها، وفي إطار من الكلّيّة والشمول.

المقدمة

ظلّ الشعر الحديث على مدار عقود متتالية عرضةً للتغيرات الجذرية على الصعيدَيْن الفني، والمضموني يخضع للعديد من الأنماط التجريبية التي أسهمت في بلورة اتّجاهاته وقضاياه، حتّى باتت القصيدة خليطًا من الإبداع الفني، والفكري على حدّ سواء.

وتُعَدُّ تجربة الشاعر الفلسطيني محمد القيسي (١٩٤٤-٢٠٠٣م) الشعرية من التجارب الثريّة من حيث غزارة الإنتاج، والتنوّع الفنيّ الذي رافق العديد من التقلّبات والاغتناء على مستوى الظواهر والأفكار والرؤى.

والمتمعّن في أعمال القيسي يجدها زاخرةً بالعديد من الحمولات الرمزيّة، والتوجّهات الأيديولوجية على حدّ سواء ما ينبئ بثقل التجربة إلى مستوى يقترب أن يكون مشروعًا إنتاجيًا يصلح لأن يخضع إلى غير دراسة، لرصد الظواهر الفنيّة والوقوف على العديد من الآليات المنهجيّة التي اعتمدها الشاعر في مشروعه الشعريّ الضخم الذي وصل إلى أكثر من عشرين مجموعة شعريّة، كان أولاها: "راية في الرّيح" سنة ١٩٨٦م، وانتهت بمجموعة: "منمنمات أليسا" سنة ٢٠٠٢م، مما يستوجب تخصيصه بدراسة مستقلّة للإحاطة بالمضامين الفكريّة حول ما اشتملت عليه تجاربه الشعريّة، وتعرُّف بواعثها، وأصولها. ويتعيّن من تلك الوجهة تعرُّف موقفه من الفنّ والحياة، فضلا عن التقنيات الإبداعيّة والأسلوبيّة التي وسمت شعريته بالغنائية، ووقعها الإيقاعي الخاصّ المندغم بإيقاع تجربته الدّاخليّة التي انتظمت العديد من قصائده، واستحق من خلالها الفرادة والتّميّز.

وقد لاحظت الدّارسة أنّ جلّ أعمال محمد القيسي الشعريّة لم تحظ باهتمام وافر من قبل الدّارسين العرب الذين أولوا توجّهاتهم النقديّة لشعراء آخرين كان لهم نصيب وافر، لا على صعيد سبق الكلمة فحسب، وإنّما جرى توصيفهم روّادًا ضمن الحركة الشعريّة المعاصرة،

أمثال: أدونيس، والسّيّاب، والبيّاتي، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم ممن أنصفهم الإعلام، وأسهمت الحركة النقديّة في ذيوع شعرهم على مدى عقود طويلة.

وقد أفادت الباحثة بعدد من الدراسات السابقة توجزها بالآتي:

- دراسة بعنوان: "**محمد القيسي، الشاعر والنصّ**"، لـ: إبراهيم خليل سنة ١٩٩٨م.

يلقي إبراهيم خليل في كتابه الضوء على العديد من التقلّبات المرحليّة لمسيرة القيسي الشعريّة على المستويين الفكري والفنيّ على حدّ سواء، وهي دراسة جادّة تقدّم للباحث العديد من اللّمع التاريخية في حياة القيسي، ابتداء من بواكير شعريته الأولى، وجاءت هذه الدّراسة في قسمين؛ تناول خليل في أولهما أبرز الحركات الفكرية والثورية في حياة القيسي التي أسهمت إلى حدّ بعيد في بلورة أفكاره وتوجّهاته في ميدان الشعر، وفي ثانيهما يعرض خليل لأبرز الدواوين الشعريّة التي استوقفته حيث قصرها على: "راية في الرّيح ١٩٦٨م، ورياح عزّ الدّين القسام ١٩٧٣م، وكتاب حمدة ١٩٨٨م، وشتات الواحد ١٩٨٩م، وعائلة المشاة ١٩٩٠م، ومجنون عبس ١٩٩١م، وناي على أيامنا ١٩٩٦م.

لم يبد الباحث في تناوله تلك الدواوين تحليلا نقديًا واضح المنهج في قراءة النص الشعري لمحمد القيسي، وظلّ في عرضه لها أسيرًا لسياقاتها التاريخية، لاستجلاء الأبعاد المرحليّة، والوقوف على أهمّ التطوّرات الفنيّة في شعريّة القيسي حسبما تمثّله تلك الدواوين. وختم إبراهيم دراسته تلك بملحق يتضمّن كشافًا بما كُتِبَ عن الشاعر وشعره في الصحف والدوريات حسب أصول واضحة، قسّمها إلى: مدخل المؤلفين، ومدخل العناوين، وكشافًا آخر بالمقابلات المنشورة لمحمد القيسي في الصحف والدوريات.

• دراسة بعنوان: "**المغني الجوّال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعريّة**"، لعدد من النقاد العرب، قام بتحريرها وتقديمها: محمد العامري سنة ٢٠٠١م.

جاءت هذه المقالات مثل سابقتها لا تبرأ من قراءة النص الشعري لدى القيسي وفقًا لسياقاتها التاريخية، وحسب المواصفات المرحلية في مسيرة القيسي الشعريّة وتتبعها بما تتضمنه من شهادات، ودراسات، وتطبيقات توزّعتها حياة الشاعر، وتجربته الفنيّة في طريق الشعر.

وتقدّم تلك المقالات معينًا لدى الباحثة تلمُّ من خلاله بأبرز ما كتبه النقاد عن تجربته القيسي، كما وتكشف عن العديد من الجوانب المعتمة في فضاء النص الشعري لديه، وما استطاع أن يقرأه النقاد فيما وراء النصّ الشعري القيسي من رموز وإشارات وشفرات خفيّة لها عميق الصلة بالأزمنة والأمكنة والعديد من التفاصيل التي يتداخل فيها البوح الفنيّ بالواقع فيما اكتنف الشاعر من التجارب على المستوى السياسي والإبداعي.

• دراسة بعنوان: "**تمظهرات التشكّل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية**" لمحمد صابر عبيد سنة ٢٠١٠م.

تفيد الباحثة من هذه الدراسة في الاضطلاع بمهمة الكشف عن أبرز المراحل التي مرّ بها الشاعر من خلال نقد الكاتب للسير ذاتية التي كتبها القيسي عن نفسه وتمظهرات التشكّل فيها، حيث جاءت وثيقة الصلة بشعريّة القيسي التي من شأنها أن تفصح عن العديد مما يتمتّع به الشاعر من الذاتية، وما يبديه من حساسية مفرطة تجاه بعض الحوادث والأماكن والشخصيات ما يسعف الباحثة في الكشف عن حمولات رمزيّة مخصوصة في تجربة القيسي الشعريّة، ومعرفة دلالاتها على المستوى الفنيّ والفكري والفلسفي، ومستويات حضورها في قراءة النص الشعري الإبداعي لديه.

• دراسة بعنوان: "**سيمياء الموت، تأويل الرؤية الشعريّة، قراءة في تجربة محمد القيسي** " لمحمد صابر عبيد سنة ٢٠١٠م.

يتجه اهتمام الباحث في هذه الدراسة إلى تجربة الموت في أشعار القيسي التي تكاد تكون السمة الغالبة التي تغلّف جلّ أشعاره سواء على صعيد الموت بدلالاته المباشرة أم الرامزة، وما يعادله من مضامين يعتمد فيه الباحث على سمة التأويل لرؤى القيسي الشعرية التي يقصرها على رؤية الموت في أشعار القيسي حسب المنهج السيميائي في نقد النصوص وقراءتها.

ويبدأ الباحث الدراسة بمدخل يعرّف من خلاله بمنهجية النقد السيميائي التي اعتمدها في بحثه عن الرؤية الكليّة والشاملة في قراءة النص الشعري القيسي، وكان تعامل الباحث مع تلك الرؤية – الموت– بوصفها علامة رمزيّة وإشاريّة تنطوي على العديد من السمات النفسيّة والفنيّة التي تتمتع بها مخيلة القيسي الشعريّة.

كما تضمّن البحث استقراءً واضحًا لتجلّيات الموت في الخطاب الشعري لدى محمد القيسي وفق قراءة لا يمكن أن نزعم من خلالها تخلّي الباحث عن القراءة الإبداعيّة للنصوص بمنحًى عن التأثيرات السياسيّة والاجتماعيّة، أو بعزل النص عن مؤلفه. وإنما ظلّ الباحث في حالة من الربط الدائم بين تجربة الموت بمحض الرؤية، وتجربة الموت الواقعي المعيش بالفعل، والذي لطالما دار في فلك الشاعر جرّاء العوامل السياسية، وتداعياتها من القمع والظلم والاستبداد والنيل من حريّة الآخر، والعالم المشبع بالهزائم من حوله ما يجد فيه الباحث موتًا رديفًا للموت الحقيقي، أو ما يعادل إحساس الشاعر بالموت.

• رسالة ماجستير بعنوان: "**الاغتراب في شعر محمد القيسي**" للباحث عمر حسن العامري سنة ٢٠١١م

تركزت دراسة العامري بصورة أساسية على استجلاء تمظهرات الاغتراب في شعر محمد القيسي، وقد تمحورت تلك الظاهرة في أربعة مضامين عدّها الباحث من أبرز تجلّياتها، وهي: المكان، والمرأة، والموت، والذات.

مهّد العامري لتلك الدراسة بمدخل بيّن من خلاله مفهوم الاغتراب على صعيد اللّغة، والموروث العربي، والفكر الفلسفي الغربي أعقبها بإطلالة على سيرة محمد القيسي الذاتية، وأهمّ مكوناته الإبداعيّة والثقافيّة، كما جرى لديه بحثًا عن الأشكال التعويضيّة للاغتراب في أشعار القيسي من استدعاء للشخصيات التراثية، والأدبية، والدينية، والتاريخية، والأسطورية ختمها الباحث بفكرة ارتداد القيسي إلى الموروث الفلكلوري الشعبي الفلسطيني، واتكائه على ذلك الموروث في العديد من قصائده وتشكلاتها الفنيّة في أشعار القيسي ومدى وعيه بها، مبرزًا ما لذلك الارتداد من أثر في تخفيف وطأة الاغتراب رغم الحمولات النفسية الحزينة، إلا أنه في توظيفها استطاع أن يتلمّس مواضع الحنين إلى الماضي، ويسترجع ذكريات قد خلت نجح في القبض على جمالياتها والتوسّل بها في مجاوزة اللحظة الواقعيّة الراهنة، وما يحيط بها من الويلات، فكانت أداته للتخفيف من حدّة ألم الاغتراب.

وبعد العرض للدراسات السابقة اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة فصول أساسيّة إضافة إلى تمهيد عام عرضت فيه الباحثة لمفهوم الغنائيّة والمراحل التعاقبيّة التي مرّ بها على مرّ العصور وصولا إلى العصر الحديث في استيفاء جوهر الغنائية أركانها. وذلك بتتبّع العديد من تلك القضايا في الدراسات الأدبيّة الغربيّة بين القديم والحديث.

أمّا عن الفصول التي توزعت عليه هذه الرسالة، فقد حرصت الباحثة على استيفاء شمولية التجربة الغنائية في أشعار القيسي على المستويين الفني والمضموني لتلك النزعة.

حيث تتبّعت في **الفصل الأول** من الرسالة الموضوعات الغنائية في شعر محمد القيسي توزّعها أربعة مباحث: الذات، والوطن، والمرأة، والموت.

وقد حرصت فيها الباحثة على استقراء أبعاد تلك المضامين وفق إجراء المسح المعرفي الشامل لغالبية دواوين القيسي، وأهمّها في رصْد تلك المباحث الغنائية في أشعاره.

وفي **الفصل الثاني** من هذه الرسالة قامت الباحثة برصد مخيّلة الشاعر محمد القيسي في قصائده الغنائية، إذ تناولت بالدّراسة أسلوب الشاعر وأدواته التي مثلت قوام رؤيته الشعرية وفق عدد من المباحث التالية: اللغة الشعرية في شعر محمد القيسي، والرموز الشعرية، والصورة الشعرية بشقيها: الكلية، والجزئية

أما **الفصل الثالث** والأخير، فقد خصّصته الباحثة للحديث عن أهم جوانب الغنائية في شعر القيسي، وهو الإيقاع، وذلك بالوقوف على جملةٍ من العناصر الإيقاعية على المستويين الداخلي والخارجي ممثلة بـــ: مقدمة نظرية عن الإيقاع، والوزن، القافية، والسجع، والجناس، والتكرار، والتصريع والمدّ.

والخلاصة، أن هذه الدراسة تسعى إلى مقاربة كتابات القيسي الشعريّة كلها، وتسليط الضوء على المظاهر الغنائية فيها، واستقرائها وفقًا لمشروطيّة القراءة النقديّة الحديثة في التعامل مع النصوص التي اعتمدت فيها الباحثة القراءة التحليليّة للنصوص.

كما حرصت الباحثة على معاينة جلّ المظاهر الغنائيّة في شعر القيسي، وفهْم مشكّلاتها، ومستويات نضوجها من حيث الموقف الفكري، والفنّي الأسلوبي على حدّ سواء.

ولا يفوتني بعد إنجاز هذه الرسالة التي حظيت بقبول لجنة المناقشة الذين تتلمذت عليهم، وعلى أبحاثهم لسنوات طوال؛ أن أتقدم بوافر الشكر الجزيل إلى كل من أحاط به هذا العمل بالعناية، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور: **نبيل حداد**، والأستاذ الدكتور: **قاسم المومني**، والأستاذ الدكتور: **محمود محمد درابسة**، والأستاذ الدكتور الضيف الجليل: **محمد أحمد القضاة**.

أما أستاذي الدكتور: **خليل الشيخ**، فإني أتقدم له بوافر الشكر، وجزيل الاحترام، والتقدير؛ لتكرمه بقبول الإشراف على رسالتي، فكان لي خير عون بعد المولى عز وجل في استكمال حلقات البحث، وأمدني بالنصح والإرشاد استكمالا لهذه الرسالة، فجزاه الله خير الجزاء، وأجزل له المثوبة والعطاء على ما أمدني به من صبر، ووقت استنفدته هذه الرسالة للوصول بها إلى حلّتها النهائيّة.

منى الجراح

التمهيد

١. مفهوم الغنائية Lyrical poetry

٢. محددات الشعر الغنائي

٣. أنواع الشعر الغنائي

٤. تطور الأنا الغنائية ضمن تحولات أنظمة الخطاب بين الحداثة وما بعدها

٥. تأثير المناهج النقدية في الحداثة وما بعدها على مبدأ حذف "نقاء النوع"

٦. جوهر الغنائية وتلاشي فكرة نقاء النوع

التمهيد

أولا: مفهوم الغنائية Lyrical poetry

شغلت قضيّة البحث عن الغنائية وتمظهرات الذات في الشعر مساحات واسعة؛ نظرًا لارتباطاتها الأولى بالوعي الفني لدى الإنسان الذي يصحبه حساسيّة خاصّة إزاء تغيُّرات الصوت المتنوعة، والغناء المصحوب بالموسيقا على نحوٍ خاص.

فقد عُدّ الشعر الغنائي "واحدًا من أقدم أشكال نموّ الإبداع في فن القول"(١)؛ لهذا ارتبطت الغنائية بالبساطة التي يقابلها النضوج الفني والتعقيد في الشعر الدرامي "فالشعر الدرامي لا يزدهر إلاّ في أمّة قد وصلت إلى النضوج الفكري والفني، وهو عند اليونان لم يصلْ إلى درجة الكمال إلا حوالي منتصف القرن الخامس قبل الميلاد"(٢).

واقترن مصطلح الغنائية على مدى قرونٍ طويلة بالبساطة والجذب والضحالة(٣)، وهذه السمة الغالبة التي يكاد يجمع عليها غير ناقدٍ ممّن اختصوا ببحث الأنواع الأدبيّة.

---

(1) التكريتي، جميل نصيف، مترجما: **نظرية الأدب: (غنى مضمون الأشكال الأدبية. قضية الأنواع الأدبية. القصص الشعبي، والبطولي. الرواية. ملحمة العصر الحديث. الشعر الغنائي. الدراما)**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٩٩.

(2) فنسنت، م. لأبي سي: **نظرية الأنواع الأدبية**، ترجمة: حسن، عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨م، ص٣٢.

(3) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٢٤.

وقد تناول أرسطو (٣٨٤ ق.م./ 32ق.م.) مفهوم الشعر الغنائي انطلاقًا من مبدأ المحاكاة، وأنه تماثل حقيقي بين ذات الشاعر وإبداعه؛ لما يتطلبه شكل هذا النوع الأدبي من "حضور الشاعر حتمًا- لا بصورة مقنعة، بل يبقى هو لا يتغير"(١).

وقد طرق أفلاطون (٣٤٧ ق. م-٣٤٨ ق.م) من قبله فكرة محاكاة الفن لواقع المرئيات أو المحسوسات على حدّ تعبيره وهذا الحصر التوصيفي لواقع الجمال ما حمله على إدانة الفن على اعتبار تجلياته في عالم المحسوسات(٢).

ومن يتتبّع الأساس الفلسفي الذي قامت عليه نظريات الجمال والفن، سيلحظ ذلك البعد التوفيقي لمنطق المطابقة، المحاكاة، التمثيل القائم على أساس الوحدة، والاتحاد، والكمال المعرفي بين الواقعي والعقلي، والتوحيد الكلي بين الواقعي والمثالي(٣)... الخ.

إنّ المبدأ التقليدي السابق في ثبات الذات العارفة ومطابقتها بالموضوع المعرفي ووعيها بعقلانية العالم الخارجي والقدرة على تمثُّله وتمثيله، ومحاكاة القوّة الكليّة في الوجود، أو الوحدة السّارية في الوجود والمتعدّدة في التجلّيات بُغية الثبات والتماثل بين الماهيات والموجودات أو التصورات الفعلية(٤) في الوجود هو ما ضيق الخناق على ذات المبدع و(أناه) على مرّ عصور طويلة، فقد بلغت مع تلك الفلسفات حدّا من التسطّح والابتذال في تعرية (أنا) الشاعر من إمكانيّة التأثير، وحصرته في بوتقة التأثُّر، والسلبيّة، فها هو ن. أي دوبروليوبوف يقول في القصيدة

---

(1) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص ٤٠٠.

(2) ينظر: البدوي، عبد الرحمن: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ص٧-٨.

(3) ينظر للتوسّع: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ص٦-١١.

(4) ينظر للاستزادة: **المرجع نفسه**، ص١١- ٢٣.

الغنائية إنّه يجري فيها "التعبير عن الإحساس المباشر الذي أثارته في نفس الشاعر ظاهرةٌ معينة في الطبيعة أو الحياة، والمهم هنا ليس الإحساس نفسه، ولا استيعابه السلبيّ، بل رد الفعل الداخلي لذلك الانطباع الذي يستلم في الخارج"(١).

وهذا ما يتطابق مع تعريف M. L 'Abb'eCi.vinent للشعر الغنائي أنّه "فيضٌ من الإحساسات الشخصية موضوعه شخصي، حيث يصف الشاعر حالاته النفسية، أو بمعنى آخر ما يُعبر عنه بضمير المتكلم – أنا– ميدانه الأحلام والآلام والسرور، وموقف الشاعر هنا سلبي بمعنى أنّ الأحداث تؤثر فيه، وليس هو المؤثر في الأحداث"(٢).

نلاحظ من التعريفين السابقين لمفهوم الغنائية أنهما يخضعان لمفهوم الانعكاس الداخلي، حيث يجردان الشاعر الغنائي من أي ملمحٍ (للتأثير في) ويحصرانه في (التأثر بـِ) فضلا عن سلبيته وضحالة فكره ما يقلّده دور (الوصف، والتعبير)، وفي التأكيد على ما سبق أشار أحد الباحثين إلى قبيل ذلك النفور من الغناء الذي عهدناه في القصيدة الغنائية المعروفة، بقوله: "ما يزيد الأمر سوءًا أن المصطلح يُقاس عادة بقرينة أحادية هي الأداء الغنائي الصائت أو النغم في معناه التطريبي المبتذل، أو حتى بالقصيدة التي لا تُكتب إلا لكي تُعطى إلى المطرب الذي يحملها بدوره إلى الملحن أكثر من ذلك. ويحدث أن ينقلب الخيار الغنائي إلى "شتيمة" أو "وصمة عار" عند بعض الشعراء العرب؛ لأنّ الغنائية هنا تذكره على نحو ما بالأوزان التقليدية بطبولها

(١) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٠٠ نقلا عن ن. أي دوبروليوبوف، المجموعة الكاملة، مجلد ٢، لينيغسراد، ص٥٦٩.

(٢) فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٢٣.

وصنوجها وتطويباتها التي أكل الدّهر عليها وشرب، ولا يُعقل أن يلجأ إليها شاعر يشتغل على تقنيات مختلفة مثل "تفجير اللغة"، و"الإيقاع الداخلي"[1].

ثانيًا: محددات الشعر الغنائي

يتحدّد الشعر الغنائي لدى هيجل بالمضمون الذاتي الداخلي الذي يقابله المضمون الموضوعي في الشعر الملحمي والدرامي[2]، ويربط هيجل (١٧٧٠ – ١٨٣١) ظهوره بتلك اللحظة "عندما انعزلت الـ "أنا" الفردية عن التوحد الجوهري للأمة وعن أوضاعها، وطريقة تفكيرها، وأفعالها ومصيرها... وعندما تستحيل النفس جزئيا إلى عالم قائم بذاته للتأمل الذاتي، وللتأمل وللأحاسيس"[3]، وقد تمّ الحديث عن هذا التعبير السلبي للغنائية عند غير باحث حيث وُسِمت "بضيق الإطار ومادته بسيطة"[4]؛ نظرًا لما يقابله في الشعر الملحمي والدرامي من الامتداد وسعة القوى المشكلة لهذين النوعين التي قد تمتد لأن ترسم حضارات الأمم وما يتخللها من الفعل الجاذب للركن الموضوعي في كلا النوعين.

والحكم ببساطة مادة القصيدة الغنائية آتٍ من الأثر الفني الذي يكون رهين انفعالات الشاعر الداخلية فحسب، بوصفها المحرّك الأساسي لعدم ثبوت الوزن، أو التقيّد ببحرٍ واحد مما يجعلها حركة حرّة ومنضبطة في آن، حرة في تموُّجات أوزانها ومنضبطة بضبط انفعالات

---

(1) حديد، صبحي: **الناي خيط الروح**: "محمود درويش وشكل الصوت الغنائي"، www.Jehat.om، ٢٠٠٣/١/١٥م، page:3.

(2) ينظر: بسطاويسي، رمضان: **جماليات الفنون عند هيجل**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٩٧.

(3) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٤٧.

(4) فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٢٤.

الشاعر الداخلية، وبفعل الانضباط الذاتي للفكرة الغنائية والموقف المجرد الذي يتخذه الشاعر الغنائي، ويكونان في الغالب لصالح "الأنا" ورسم ملامحها على نحوٍ كاشف ومباشر تتحقّق الحركية في إيقاع القصيدة وينتفي عنها الثبوت.

"يحرص الشاعر الغنائي على إضفاء الطابع الروحي على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الدّاخلية، والتشديد النبري للصوتيات، بمعنى أنّ الكلمة نفسها تصبح لحنًا فعليًا وغناءً حقيقيًا، ولأن الموسيقا هي وحدها القادرة على تحقيق هذا بشكل حسيّ، فإننا نجد الشعر الغنائي مصحوبا- غالبا- بالموسيقا فيما يتصل بأدائه الخارجي"(1).

وهذا من شأنه أن يسم الشاعر الغنائي بأحادية التوجه ووحدة الموقف، وهذا ما سيكون موضع عناية الباحثة في رصد تطور النظرة للشعر الغنائي ودخولها في مضمونات أشد تعقيدًا بعيدا عن الاستيعاب المسطح لذات الشاعر الذي يقترن عادة بشعره الغنائي.

إن تحديد الدلالة على ذات الشاعر الغنائي قد تكتسي روح الموضوعية بانغماس معاناة (الذات) بمعاناة الشعب وقضاياه المصيرية على جميع المستويات، وإن كانت بضمير الأنا/ المتكلم، إلا أنها قد تندمج في شبكة من التداخلات ما يربط المتلقي في إمكانية رصدها، وفصلها عن العديد من الذوات الأخرى، وهذا ما يؤكد أن الانفعالات الداخلية لذات الشاعر وحديثه بضمير الأنا ليست قرينة حتمية في تحديد الشعر الغنائي عما يجاوره من الأنواع الأخرى.

وقد أثبت النص الشعري في عقود الحداثة وما بعدها القدرة على وهن الفروق بين ما هو ذاتي وما هي موضوعي بفعل التداخلات بين الأنواع الأدبية التي طرأت بفعل تضارب

---

(1) بسطاويسي: **جماليات الفنون**، ص٤٠٤.

العديد من التيارات الأدبية، وتفاعلها مع العديد من الحقول المعرفية الأخرى، ممّا أفضى إلى تنوع الأساليب الشعرية في التعبير عن الذات على نحوٍ من التعقيد ينأى بها عن الكشف والمباشرة، اللذين نشهدهما في القصيدة الغنائية المبسطة. وهذا ما أيّده ت. س. إليوت الأمريكي (١٨٨٨م – ١٩٦٥م)، فيما ذهب إليه في غالبية انوجاد الأصوات الشعرية الثلاثة معا[1].

وفي طغيان الجانب السياسي على رؤية الشاعر تظهر أنا الشاعر مرتبطة غالبا مع الجماعة[2] "إنّ الشعر الغنائي يحدد الوقت الذي ينتقل فيه الفرد إلى الشخصية سواء في ذلك شخصيته أم شخصية الآخرين"[3].

وعليه؛ فمن الخطأ النظر إلى الأنواع الأدبية بوصفها قوالب جامدة، وأنها "صور ثابتة غير متحركة تتكون في زمن ما من أجزاء متعددة ولا تخضع في المستقبل لأي تغيير"[4]، ومن الخطأ النظر إليها بأنها "أشكالٌ منفصلة، ولا هياكل مغلقة قد فصل بعضها عن البعض الآخر بواسطة حواجز منيعة... بل هي على العكس من ذلك أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقط عديدة"[5].

---

(1) ينظر: إليوت، ت. س: **أصوات الشعر الثلاثة**، ترجمة: منح الخوري، الآداب، ع١، كانون الثاني، س٣، ١٩٥٥م، ص٣٦.

(2) الكمسيم، علي: (التاريخ، الذات والطبيعة) في شعر ويليام وردزوورث ومحمود درويش، www.alnodom.com/index.php، ٢٠٠٣/١/١٥م، page:1.

(3) فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٣٢.

(4) المرجع نفسه، ص٢٧.

(5) فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٣٩.

ويمكن أن تكون القصيدة الغنائية أشدّ تحديدًا من الشعر الغنائي؛ فالقصيدة الغنائية الصرف يتناول فيها الشاعر مضمونًا جزئيًا يقتصر عليه، أما الشعر الغنائي فإنه "منظورٌ إليه في مجموعة ... يستطيع أن يتناول مجموع الأفكار والاهتمامات القوميّة، في حين أن القصيدة الغنائية المفردة لا تستطيع أن تفعل ذلك"(١).

وهذا ما عبر عنه هيجل "بالوحدة الغنائية"(٢) في القصيدة الغنائية الذي يستلهم فيه الشاعر التعبير عن ذاته من عواطفه الداخلية، ويتصور العلاقات بين الأشياء وفقا لفرادة شخصيته الشاعرة. في حين تقل الفرادة الغنائية حدّة حين يستلهم شعره في ظروف أو مواقف واقعية، ويشارك الشعب مناسباتهم التي تغدو موضوعا لشعريته "فالعمل الغنائي ينبغي أن يبقى متحرراً من الظروف والمناسبات الخارجية والدوافع التي تنطوي عليها"(٣).

ومن محددات القصيدة الغنائية لدى هيجل أيضا العاطفة والتأمل الداخليين وتحرير روح الشاعر من الموضوع المعطى الخارجي، فيعبّر عن نفسه هو، أما العالم الخارجي فإنه "لا يتصور ولا يُمثل إلا بمقدار ما ينعكس في النفس ويصير أمراً باطناً"(٤)، فمقابل الاتساع الذي نجده في الملحمة نجد مبدأ التركيز أساسًا للشعر الغنائي"(٥).

---

(1) هيجل، جورج ولهام فريدريك: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٢٨.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص٣٣٠-٣٣١.

(3) المرجع نفسه، ص٣٣٠.

(4) هيجل: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ص٣٣٦.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ذاتها.

فالعلاقة الثنائية بين الأنا/ والعالم في القصيدة الغنائية ينبغي ألا يُنظر إليها بعين التعارض وإنما التلاحم التام الذي يصعب نقضه؛ فالشاعر غير منفصل عن العالم من حوله ويبقى تحت تأثيره، بيد أن العالم الخارجي لا يتم الكشف عنه إلا من خلال موقف (الأنا) منه[١].

ارتكزت مفاهيم الغنائية حسب نظرية القدماء على فيض الإحساس الشخصي بالضبط، إذ "يُعزى الشعر الغنائي في أحوال كثيرة إلى الانفعالية التي تصاحب الحياة النفسية للإنسان وإلى الإحساس"[٢]. حيث تم اختزال الغنائية بالانفعالية وعمق التأثر[٣]، وهذا الادّعاء القلق بتحديد السمة النوعية الخاصة بالشعر الغنائي نجده في كل نوع أدبي آخر.

وقد عُد الشرط السابق في تحديد الشعر الغنائي مأخذًا على نظرة القدماء في تحديد الشعر الغنائي فنظرية كل من لامارتين(١٧٩٠-١٨٦٩)، وموسيه(١٨١٠ – ١٨٥٧)، (القرن التاسع عشر)، باحتذائهما خُطى الرومانتيكيين وحصرهما الشعر الغنائي بفيض الإحساس الشخصية إن لم يكن خاطئا فإنه ناقصٌ على أقل تقدير، والاستثارة العميقة للإحساس لا تكفي أن يكون سمة نوعية خاصة بالشعر الغنائي، كما أن الاعتراف بما يُخالج النفس من هموم شخصية لا يمكن الاعتداد بها تعريفا جامعا للشعر الغنائي[٤].

([1]) ينظر: التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٣٨.

([2]) التكريتي: **نظرية الأدب** ، ص٤٠١.

([3]) ينظر: **المرجع نفسه**، ص٤٠١– ٤٠٢.

([4]) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٢٣– ١٢٤.

"إنّ الذي يؤدي إلى ظهور هذا النوع من الأدب إنما هو القدرة على تطوير صياغة الفكرة الفنية، إنه يتكون من صورة المعاناة... ليس مجرد "إحساس"، وليس مجرد "فكرة"، بل حتى ليس مجرد "إحساس أضاءته فكرة" إنه صفة نوعية أكثر تحديدًا: إنه فكرة فنية تقدم في شكل من المعاناة المباشرة"(١).

ثالثًا: أنواع الشعر الغنائي

من يتتبع نظرة القدماء في تقسيمهم أنواع الشعر الغنائي سيلحظ حتمية اقترانها بتقسيمات محددة، وأدوار متفاوتة الأطوال، كما سيلحظ تحديداتهم لموضوعات الشعر الغنائي التي تندرج تحت أوزان مخصوصة وغيرها من التقييدات التي كانوا ينشدون من ورائها تحري مواضع الدقة لكل نوع أدبي والنظر إليه بوصفه منفصلا تماما عما يجاوره من الأنواع الأخرى الملحمية والدرامية.

ويشير هيجل إلى المدائح الدينية التي يستغرق فيها الشاعر التأمل العام بذات الله(٢)، ويُشير كذلك إلى ما يعرف بالقصيدة الأود odes والليدات lider؛ وهي قصيدة يعبر فيها الشاعر عن الحياة الداخلية، وهي مرتبطة بالتعبير عن موقفٍ واحد"(٣).

فالأوْد هو القسم الأول للشعر الغنائي المرتبط بموضوعَيْ الغزل والرثاء، أما الهجاء فهو التقسيم الثاني له(٤).

---

(1) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٠٣.

(2) يُنظر: بسطاويسي: **جماليات الفنون**، ص٤٠٤.

(3) المرجع نفسه، ص٤٠٤- ٤٠٥.

(4) يُنظر: فنسنت، **نظرية الأنواع الأدبية**، ص٤٢،

"والقصيدة الأود عند **الإغريق** هي كل مقطوعة شعرية نظمت لكي تُلحن، ثم اقتصر معناها على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر، وعند الرومان تعني عند الشاعر موراس قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة في الوزن في موضوعات عاطفية أو التأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها. وفي القرن السادس عشر في فرنسا انقسم الأود إلى ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثريا، ثم تطور معنى الأود في القرن السابع عشر فأصبح يعني كل قصيدة مقسمة على أدوار ذات أبيات مختلفة الطول، وفي القرن التاسع عشر قُصِد بالأود تلك القصائد التي كانت تعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائي مقسمة على أدوار متشابهة الطول"(١).

وبناء على ما تقدم، فإنه من الملاحظ حصر نظرة القدماء في تعريفهم الشعر الغنائي بالناحية الشكلية خاصة من ناحية الوزن أكثر من اهتمامهم بما يحويه ذلك الشعر من الأفكار(٢) فالشعر الغنائي عند اليونانين قائم على "هندسة النظم"(٣) بشكل أساسي، أما المحدثون، فهم بعكس ذلك حيث لم يدخلوا في اعتباراتهم المظهر الخارجي للشعر، وإنما يميلون إلى ما ينطوي عليه ذلك المظهر(٤). كما أنّ حصرهم موضوعات الشعر الغنائي بالفرد، والحب، والموت، والأسرة، والطفل، والوطن، والإنسانية، والطبيعة، والله(٥)، لا ينبغي أن يُنظر إليها إلا بمقدار ما تستغرقه تلك الموضوعات من ذاتية الشاعر، وبمقدار تردد وقعها الداخلي في نفسه فحسب، وفي ذلك

---

(1) بسطاويسي: **جماليات الفنون**، ص٤٠٤- ٤٠٥.

(2) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٢٥.

(3) ينظر: **المرجع نفسه**، ص١٢٨.

(4) ينظر: **المرجع نفسه**، ذاتها.

(5) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٢٨- ١٣٧.

التوجه ما ضيق الخناق على (أنا) الشاعر لقرون عديدة، وأصبحت موضوعات الشعر الغنائي محصورة بأوزان مخصوصة.

فكانت القصيدة الأود محددة بشعر الغزل أو الرثاء؛ لذلك ارتبطا "بالنشيد الحزين"[1] لما يتطويان عليه من الأحاسيس المفرطة في التعبير عن الحزن الذاتي. كما ظهر عند اليونان شعر اليامبيك iambiqe وهو "عبارة عن شعر ذي وزن ثلاثي أي أن كل تفعيلة من تفاعيله تشمل على أوقات ثلاثة في العُرف الموسيقي"[2]. وهو رديف الهجاء، والضحك، وظهر هذا النوع نتيجة لديانة الآلهة ديميتير، وهي التي يرمز بها إلى الأرض في عُرف الميثولوجيا اليونانية، فالنشيد الذي نظمه هوميروس من أجل الآلهة يبين لنا أنّ الخادمة يامبي كان موكلا لها مهمة تسرية الآلهة لما أصابها من الحزن بعد خطف ابنتها، فيما تقصُّه عليها من النكات والأحاديث التي تبعث السرور وتُثير الضحك[3].

وبذلك تتخذ موضوعات الشعر الغنائي عند اليونان قالبا شكليا خاصا بكل نوع لا يربطها سوى السمة النوعية الخاصة بهذا النوع الغنائي المرتهن بفرادة العاطفة الفردية لدى الشاعر وحريته في التعبير بعمق عن شعوره الباطني.

وهذا التركيز الباطني لذات الشاعر الغنائي الغربي الذي ينبع من إحساسه بالاستقلالية والحرية هو ما يميزه عن الشاعر الغنائي الشرقي التي تتلاشى ذاته أمام قوة الأشياء وجوهرها

---

(1) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٣٩.

(2) **المرجع نفسه**، ص١٥١.

(3) ينظر: **المرجع نفسه**، ص١٤٢.

فيما يعاينه في الطبيعة والحياة الإنسانية التي يرى هيجل أنها لا تكشف عن بوحه الداخلي[1] فهو من حيث الشكل "أقرب إلى الوصف المباشر لهذا التأمل الساذج منه إلى التعبير الشعري عن فكر حر... بدلا من أن يُطلعنا على مشاعره الباطنة لا يكشف إلا عن مَحْوه تجاه الموضوعات والمواقف"[2].

كما يعزو هيجل عوز الشاعر الشرقي للعاطفة الغنائية إلى قصوره في التعبير بشكل حر عن عالمه الباطني، واسترساله على نحو ساذج بأشكال مجازية تتخذ من التشبيه وسيطه الأمثل للتعبير عمّا هو عام، واقترابه من موجودات العالم الخارجي على أساس سلسلة من التشبيهات المفرطة وسذاجتها[3].

فضلا عن عدم قدرته على التعبير الإيجابي عن الموضوع المجرد اللانهائي أو الذي لا يمكن تمثله مثل (الله) "الشعر الشرقي وخصوصا عند العبرانيين، والعرب، والفرس يتسم بالسمو الابتهالي... إن خيال الشاعر يحشد بإسراف كل عظمة وكل قوة وكل مجد للخليفة ابتغاء أن يبدد ذلك البهاء أمام جلالة الله التي لا يمكن التعبير عنها، وهو لا يكلّ من تعداد كل ما هو ساحر وجميل... ونظْم عقد منه ثمين يضعه بعد ذلك قربانا للموضوع الذي له وحده قيمة في نظره: السلطانة الحبيبة، والخمر الذي يسكر منه... الخ"[4].

([1]) يُنظر: هيجل: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص٣٤٣- ٣٤٤.

([2]) **المرجع نفسه**، ص٣٤٣.

([3]) ينظر: هيجل: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص٣٤٤- ٣٤٥.

([4]) المرجع نفسه، ص٣٤٤.

وبالانتقال إلى **الرومان** يُذكر أن معظم الأشعار الأولى للرومان فيما يرتبط بالغنائية جاءت على وزن خاص عرف بالوزن الساتورني versus saturnus وهو "وزنٌ يعتمد على الضغط على مخارج الحروف ولا يعتمد على المقاطع الطويلة أو القصيرة من حيث المدة التي تستغرقها المقاطع في النطق كما في أوزان الشعر اليوناني"[١].

وربما تعود تلك الخصوصية في استحداثهم هذا الوزن الخاص بهم لارتباطاته بطبيعة اللغة اللاتينية، وحتى في تسميتهم هذا الوزن بـ "الساتورني"[٢] فإنّها من قبيل المحاكاة "لكرونوس" المعروف عند الإغريق.

ويندمج في مقطوعات الساتورا الغناء والرقص والموسيقا في بوتقةٍ واحدة وقد ظهرت في القرن الرابع ق. م، واستمر استخدام هذا الوزن حتى بعد إلمام الرومان بأوزان الشعر اليوناني[٣]. إلا أنه لم يُلحظ لديهم تطوُّرًا في موضوعات الشعر الغنائي أو تحديثًا لقوالبه المعروفة عند الإغريق فكانت مرحلة انحطاط وتردّ في تلك الموضوعات "فقد ضاقت جدا دائرة الشعر المعروف باسم أود ode؛ إذ جعله يستقر في الموضوعات البسيطة التافهة، وفي مقطوعات محددة الصورة"[٤].

---

(1) أبو زيد، أحمد عبد الرحيم: **تاريخ الأدب الروماني: منذ البداية حتى عصر أوغسطوس**، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٦٤م، ص٢٢- ٢٣.

(2) ساتورنوس saturnus يُذكر انه كان ملكا أسطوريا لإقليم لاتيوم وأنه يشبه كرونوس Kronos عند الإغريق. يُنظر: أبو زيد: **تاريخ الأدب الروماني**، ص٢٣.

(3) ينظر: **المرجع نفسه**، ص٢٠.

(4) فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٥٤.

حيث تمثل لدى الرومان ركود نسبي للشعر المعد للغناء وبات يفتقر للتلقائية، ويقترب إلى الصناعية وتقليد الأدب الإغريقي[١] الذين يمثلان عند الغرب مجمل نتاجهما في – الأدب الإغريقي والروماني– "تصميمًا مسبقًا تقريبا وموديلا أساسيا يتكرر من الناحية البنائية..."[٢] قياسًا بالمراحل التعاقبيّة[٣] لتطور الشعر الغنائي فيما بعد.

تتعدد أصناف الشعر الغنائي في **القرون الوسطى**، ولكن يبقى هذا التعدُّد بمنأى عن التطور الأصيل لفكرة الوعي الذاتي للشخصية وفرادتها، وظل المضمون الغنائي معبرًا عنه بصورة المباشرة، ولم ينحل بعضها من تأثير الثقافة الإغريقيّة واللاتينية.

وقد حصرها البعض في مجموعتين؛ الأولى كانت بقصد الغناء وتشمل: أغاني التاريخ أو النسيج؛ لارتباطها بالنساء اللواتي كنّ يغزلن النسيج، والأغاني الدينية التي يستشعر فيها المهابة والوقار، وعُرف باسم Sirvenfois الذي أصبح فيما بعد يقال في مدح السيّدة مريم العذراء، وأغاني الحروب الصليبية، وأغاني الراعيات الذي يزخر حيويّة نظرًا لما اشتملت عليه من الحوار تجسده راعيه وعاشق من أفراد النبلاء، والنوع الأخير ما يُعرف باسم "Lais" التي تعني الأغنية ويغلب عليه الجانب القصصي ونوع آخر يسمى Motet وهي مجموعة أغانٍ يقوم بغنائها مجموعة من المغنين[٤].

---

(1) ينظر: هيجل: **فلسفة الجمال والفن**، ص٣٤٦– ٣٤٧.

(2) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٤٦.

(3) يهتم التحليل التعاقبي بالتطور والتغيير اللذين يطرأ على موضوع الدراسة عبر مرور الزمن في حين يهتم التحليل التزامني بالتطور الذي يطرأ على موضوع الدراسة في فترة زمنية محددة من التاريخ. يُنظر: مينوكال، ماريا روزا: **الدور العربي في التاريخ الأدبي للقرون الوسطى**، ترجمة: صالح بن معيض الغامدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٣٩.

(4) ينظر: فنسنت، **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٥٦-١٥٧.

أمّا المجموعة الثانية من الغناء المصحوب بالرقص، فاشتملت على ما يُسمى بـــ: "Labaulete" وهذا الاسم مشتق من بروفانسا ويعني الرقص، ونوع من الأغاني المصحوبة بالرقص الدائري وأطلق عليه Lesrondeaux، ونوع آخر مشتق من فعل فرنسي قديم أطلق عليه Levireli يُماثل ما ينطوي عليه النوع الثاني لكنه أطول، والنوع الأخير مشتق من الكلمة الإيطالية Stampa وهو L'estampie بمعنى الضربة واقترنت هذه التسمية بضربة الراقص في توقيعه الوزن الموسيقي لهذا النوع(١).

وبرز الباستوريل Pastorela واحدًا من الاصناف الغنائية الشعبية في فرنسا وبروفانسا وهي "قصيدة قروسطية تأتي على هيئة حوار بين فارس وراعية أو بين راع وراعية"(٢).

واحتفظ فيه الشعراء بقدر عال من القالب البنائي المحافظ على وحدة الصنف الغنائي، والثبات النوعي لمضامينه، إلا أن الحوارية التي تشيع في هذا الصنف عدّه الباحثون قيمة بذاتها(٣).

وبالرغم مما أضفته الحوارية من بروز الصوت الثاني إلا أنه وجد لتدعيم الصوت الأول فحسب "من أجل مزيد من الربط بين أجزاء التصريح بعواطف الحب"(٤).

ولم يتخلَّ شعراء القرون الوسطى عن الجمود الشكلي مهما تعددت تصنيفات الشعر الغنائي ولم يتضمن أي توسيعات في مضمونها ليلائم روح العصر.

---

(1) ينظر: فنسنت: **نظرية الأنواع الأدبية**، ص١٥٧.

(2) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٦٤.

(3) ينظر: **المرجع نفسه** ، ص٤٦٥-٤٦٦

(4) **المرجع نفسه**، ص٤٦٥.

وينطبق ما سبق على ما تنطوي عليه الفكرة الغنائية في السونيت[١] من السطحية التي مهما تعددت في تصنيفاتها فإنها لم تكن بمنأى عن القالب التقليدي المعدّ مسبقا لصياغتها في ذلك العصر[٢].

كما ظهرت الأغنية الكانسو[٣] Canso التي اقترنت بالحب الرفيع وانمازت بالذاتية الشديدة في التعبير المباشر عن ذات العاشق والفاعل المفرد "أنا"[٤] إحدى علاماتها المميزة، والأشد ذاتية في الأغنية الكانسو العوائق التي تعترض إتمام الحب، إذ يجد المتأمل فيها أنها تنبع من عوائق داخلية أكثر منها خارجية أو اجتماعية[٥]، ولا يلتمس فيها القارئ أسبابا واقعية لخيبة الأمل التي تعترض العاشقين، إذ يمثُل فيها شقاء معبر عنه بصورة مباشرة أقرب إلى التكلف منها إلى التلقائية في التعبير عن الذات، ويظل الجانب الشكلي طاغيا على المضمون الحر عن الذات.

وقد أكد عدد من الباحثين فقدان الأصناف الغنائية مضامينها الغنية بفعل التصنيفات السابقة والتي انتفى معها التحول إلى الشكل الغنائي الحي وتطوره بتطور المضامين الجديدة الملائمة في التعبير عن روح العصر مهما شهدنا من تعدد لها والتي هي ثمار عصور مختلفة

---

(1) يُنجز الفرع الصاعد للفكرة الغنائية في السونيت في رباعيتين أي أربع مقاطع الحبكة في الأولى والتطور في الثانية أما الذروة فتقع في المقطع الثلاثي الأول، بينما يقع الفرع الهابط بحدة في المقطع الثالثي الثـاني مـع إيقاع استيتيكي معبر جداً في البيت الرابع عشر الاخير. ينظر: **المرجع نفسه**، ص٤٧١.

(2) ينظر: **المرجع نفسه**، ص٤٧٢-٤٧٤.

(3) الكانسو: أغنية أو قصيدة بروفنسية تتكون من خمسة أو ستة مقاطع مع مقطع أخير يكون أقصر من المقاطع المصدر نفسهة، أعطتها براعتها الفنية العروضية قيمة عظيمة، وكانت موضوعاتها تقريبا هي موضـوعات الحب الرفيع بلا استثناء. مينوكال: **الدور العربي في التاريخ الأدبي للقرون الوسطى**، ص١٢٦.

(4) ينظر: **المرجع نفسه**، ص١٦٧-١٧١

(5) ينظر: **المرجع نفسه**، ص١٧١

من أيام الإغريق والرومان القدامى وأشكال أخرى قروسطية[1]، وخرجوا بنتيجة مفادها "... مهما أبدينا من تحفظات بشأن "إنتاجية" عدد من هذه الاصناف و"لا إنتاجية" القسم الآخر، فإن أية محاولة للخروج بـ (أو لإيجاد) نظام للأصناف الغنائية ملائم لعصرنا، هذه المحاولة ستبوء بالفشل...

ولهذا، فإن الدورات المنظمة مؤخرا حول نظرية الأدب أخذت تمتنع بحث عن مثل هذا التبويب المصطنع"[2] الذي يضيف مزيدا من التسطح لتلك التصنيفات التي تتبع وفقا لموضوعاتها.

رابعًا: تطور الأنا الغنائية ضمن تحولات أنظمة الخطاب بين الحداثة وما بعدها

وفي ظل تحوّلات أنظمة الخطاب المعاصرة، فقد شهدت الساحتان الشعرية والنقدية تحولات جذرية "لأنا" الشاعر الغنائي، حيث أصبح بالإمكان في ظل العديد من التجارب الشعرية الناضجة الحديث عن تطوُرات مفصلية في صلب النص الشعري الغنائي المُفارق لوجه "أنا" الشاعر في القصيدة التقليدية التي عهدناها في الشعر العربي القديم.

فمن ينعم النظر في الاتجاهات النقدية السائدة في القرن العشرين، يلحظ أن لغتهم الشعرية جاءت محكومة بتنامي اهتمام الشعراء باللغة الشعرية والتفافاتها، والثورة على النمطية في التعبير عن الذات التي انتقلت معها (أنا) الشّاعر في مرحلة التعبير والثبات إلى مرحلة الكشف والمجاوزة وتخطيّ المألوف.

([1]) ينظر: التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٧٤-٤٧٥.

([2]) **المرجع نفسه**، ص٤٧٥.

وبتأثير التيارات الألسنية الحديثة انحلت الذاتية الخالصة في الشعر لتتجه على نحو تفاعلي بالجماعة ولم تعد (أنا) الشاعر بوسعها أن تنعزل عنها، فالرمزيون وعلى رأسهم مالارميه (١٨٤٢- ١٨٩٨) كانوا في طليعة من نبذوا وصف الشاعر للحالات الجزئية أو وقوفه عند حدود التعبير عن الأحداث أو المناسبات أو الذاتية تطلُّعا لما يُسمى "بالقصيدة الكلية"[١]، ومناداته بالقصيدة الإنسانية في الشعر الذي لم يعد "... مجرَّد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال زهرة، أو روعة جمال غروب بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها بل وما بعد الحياة... الخ"[٢].

ممّا أفضى إلى بروز (أنا) الشاعر على نحو إيجابي في التزامه القضايا الإنسانية الكبرى في أقصى حالات الغنائية، وهذا التوجه اللغوي ما دعا مالارمية إلى القول "بأن الشعر لا يُكتب بالأفكار وإنما بالكلمات"[٣]، وهذه المواضعات لا تتحقق في الشعر إلا بنبذ القوالب الشعرية الجاهزة، وارتباطها بالأحداث أو المناسبات البالية العتيقة، ويدعو إلى أن يكون الشعر منبئا وملغما بتخمين الشاعر لهواجس المستقبل من خلال الواقع المرئي[٤] " ... يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمنًا واحدًا مذوبًا في لحظة هي لحظة الأبدية الصاخبة بإيقاعات سمفونية هي في النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم... الخ[٥].

([1]) ينظر: تاوربريت، بشير: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩م، ص٣٢٣.

([2]) تاوربريت: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة**، ص٣٢٣.

([3]) ويليك، رينيه: **(اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين)**، **فصول**، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص٢٣٥.

([4]) ينظر: تاوربريت: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج الحديثة**، ص٣٢٣- ٣٢٤.

([5]) **المرجع نفسه**، ص٣٢٤.

وقد أفرز هذا الواقع النقدي "أنا" متغيرة لذات الشاعر "أنا" لم تعد تعبأ بالمُعطى الخارجي والوقوف على الأحداث الواقعية عند حدود الوصف، أو التعبير على النحو المسطح الساذج لمفهوم الغنائية وارتباطات وظيفة الشاعر الغنائي بمرجعية الضمير، وبات النص الشعري الحداثي خليطا مركبا من الأنواع الأدبية، وبالتالي لم تعد الذاتية في الشعر الغنائي بالمفهوم المعاصر ذاتية خالصة، وإنما أصبح يشوبها العديد من السمات الملحمية، والتوترات شبه الدرامية على نحو من الاتساق بمعطيات العالم الداخلي لذات الشاعر، ومدى قدرته على إظهار (أناه) بلبوس آخر، وبذلك تنتفي عن الشاعر تهمة الوصف، والتعبير، ويدخل دائرة الخلق الشعري في عملية الإبداع.

وهذا المنحى نجده لدى ت. س. إليوت (١٨٨٨م – ١٩٦٥م)، فالشعر لديه "ليس هذا الفيض العفوي للأحاسيس القوية ولا هو التعبير عن الشخصيّة، وإنما هو تنظيم غير شخصي (موضوعي) للأحاسيس لتحقيق المعادل الموضوعي الصحيح والبناء الرمزي للعمل الفني"(١).

وفي المفهوم السابق تحرُّر للغنائية من الانغلاق والعزلة الذاتية للشاعر وليس انفصالا عنها، وإنما إخراج الذاتي بلبوس يُضفي عليه سمة الموضوعية ومحاولة الوصول لوشائج يلتقطها الشاعر من خلال احتدامه بالعالم الخارجي التي تعد بمثابة المعادل الموضوعي المنتزع ممّا هو واقعي لإظهار صورة "الأنا" على نحو مجازي من إعادة نمذجة الشاعر لذات أخرى مفارقة لا يربطها بصورة العالم المادي سوى رمزيته.

ويكون المركّب المرئي الجديد "لأنا" الشاعر أحد التشكُّلات الناتجة عن استقصاء الشاعر لأقصى بؤر التجاور بين الرّامز والمرموز إليه.

---

(١) ويليك: (اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين)، فصول، ص٢٣٨.

كما يستشف من رؤية إليوت للنص الشعري على أنه بناء وأنّه خلق وعملٌ تنظيمي يتمثل بالتوحد بين الإحساس والذهن، فهو بالتالي لا ينفي قصدية الشاعر في العمل الفني ويخرجه من دائرة البساطة، والعشوائية، أو ضيق الرؤية، والانغماس في الذاتية "إنما الشعر انحلالٌ للذاتية وتذويبها في الجماعة، هو الحياد عن الذاتية التي تتبعد عن الإنسانية، وتنحاز عن الحياة، فالشاعر الذي لا يستطيع إسطاع تجاربه في كل أرجاء الكون ليس بشاعر، والشّاعر الذي لا ينحلُّ في سيمياء الإنسانية جمعاء ليس بشاعر إنما الشاعر الخلاق هو الذي يربط الماضي السحيق بالمستقبل البعيد"[1] على حد تعبير ريلكة (٤ ديسمبر ١٨٧٥ - ٢٩ ديسمبر ١٩٢٦)

وفي تحديد الشعر الغنائي ذهب إليوت إلى تسميته بصوت الشعر الأول "التأملي" وهو صوت الشاعر مخاطبا نفسه"[2] في حين الملحمة هي الصوت الثاني والمسرح هو صوت الشاعر الثالث.

ولم يقف إليوت عند هذا الحد، وإنما ناقش عمق تلك الأصوات في دلالتها على النوع الأدبي، وحدّد عددًا من التقنيات التي يتبعها الشاعر في تخريجات صوته الذاتي بصور عدّة بعيدًا عن المباشرة أو السطحية في تقديمه ذاته؛ إحدى هذه الصور ما يقدمه الشاعر عن شخصيات

---

(1) العشماوي، محمد زكي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٩٥.

(2) إليوت، ت. س.: **(أصوات الشعر الثلاثة)**، ترجمة: منح الخوري، **الآداب**، ع١، كانون الثاني، س٣، ١٩٥٥م، ص٣٣.

تاريخية وهمية يتنكر خلفها إلى حد تشكيل المونولوج التمثيلي الذي يعجز عن خلق شخصية تمثيلية قادرة على تجسيد حوار. والثانية: التشخيص والمماثلة بين شخصية الشاعر ومن يقلده(١).

وبذلك، فإن إليوت كان دقيقا حين ذهب إلى نتيجة مؤداها "أن الأصوات الثلاثة تتوجد في الغالب معا"(٢)، نظرا لما يشوب تلك الأصوات بضعًا من التداخلات، كما خلص إلى انتفاء أن يكون ما ينتجه الشاعر شعرا دون احتوائه أكثر من صوت واحد، وكذلك في حال خاطب الشاعر نفسه فقط أو لم يخاطب نفسه على الإطلاق(٣).

وترى الباحثة التقاء عدد من النقاد الجنوبين وعلى رأسهم جون كرو رانسوم، وألان تيت، وكلينث بروكس، وآربي وارن مع ما ذهب إليه ت. س إليوت من كون لغة الشعر نوعًا خاصًا من المعرفة وليست مجرد لغة انفعالية(٤).

خامسًا: تأثير المناهج النقدية في الحداثة وما بعدها على مبدأ حذف "نقاء النوع"

تتحرر الذات أكثر على خلفيّة معارضة مبدأ المحاكاة حيث القطيعة المعرفيّة، وانتفاء قصدية المؤلف وتعليقها بحتمية أفق المتلقي، واللازمنية وتتلاشى المحددات الزمنية في تصنيف الشعر وتغدو الذات الإنسانية من تلك الوجهة محكومة بحتمية الدوران والتحول في العالم الأرضي الذي يحتضن فيه الشاعر محن شعبه ويتقلد التعبير عن همومها وآلامها(٥).

(1) ينظر: إليوت: (**أصوات الشعر الثلاثة**)، ص٣٥.

(2) **المرجع نفسه**، ص٣٦

(3) **المرجع نفسه**، ص٣٧.

(4) ينظر: ويليك: **اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين**، ص٢٣٨.

(5) ينظر: الشرع، علي: **محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص٧.

"... ففي تلك النقطة اللازمنية حيث يكون الشعر جسرًا يصل بين ما كان، وما هو الآن وما يكون غدا في حركة شاملة تتخطى آلية التقدم التقنوي الحيادية، الأعمى، وتحتضن المجهول المتحرك"(١)، ها هو ما يفعله الشعر من الانفتاح المستمر لأفق الإنسان الحداثي.

فالنظريات النقدية الحديثة لا تتعامل مع الأنواع بوصفها معطيات طبيعية، وإنما وفقا لخصائصها النوعية في ذاتها التي تتشكل من خلال الأنساق التي ساهمت في تكوينها إيمانا منها باستحالة الفصل بين الأنواع الأدبية على نحو تام، وذلك بسبب ما يحصل بينها من التداخل واستعارة أساليب بعضها من بعض(٢). وذلك بتأثير عدد من التيارات الألسنية الحديثة التي أضفت مزيدًا من العلمية في مواجهة النص، وتلاشت معها فكرة المحافظة على نقاء النوع الأدبي، وكل نوع أدبي بات مرتبطًا بتطور إمكاناته الخاصة.

فها هو كروتشه – عالم الجمال الإيطالي يتبنّى دعوة صريحة لتجاوز التقسيم النوعي "أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسيّة لشيء لا يمكن تقسيمه. إنّ الفن هو الغنائية أبدا. وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها"(٣).

ففي الدراسات الأسلوبية التي يخضع لها النص أحيانا لا يتم الحديث عنه وفقا لاعتباراته النوعية، وإنّما وفقا للأساليب التي يبثها الشاعر في القصيدة؛ إذ يجري الحديث فيها عن تعدّد مستوياتها اللغوية التي تتحكم في الإيقاع ودرجة النحوية والكثافة والتشتت، والتجريد(٤).

([1]) أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٠٧.

([2]) ينظر: بحياوي، رشيد: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص٢٤.

([3]) يحياوي، رشيد: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ص٢٥-٢٦.

([4]) ينظر: فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢١-٤٧.

وبذلك تنتظم القراءة للنص الشعري وفقا للمستوى الأسلوبي الذي تموضع فيه، وتمت معالجة بنية الضمير في ضوء علاقاتها السياقية بالأسلوب الشعري، وكذلك فعلت البنيوية عندما عزلت ذات الشاعر عن الوجود النصي وباتت اللغة بديلا عن الذات.

أما الدراسات البنيويّة، فإنها تنطلق في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها ولا يتطلّب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها أو عن طبيعتها.

والنص الأدبي النثري، أو الشعري، هو بنية تتكون من عناصر، وهذه العناصر بمجملها تخضع لقوانين تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكميّة تشدّ أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض، فهي تُضفي على الكل خصائص مُغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها النص(١).

لهذا؛ فإن ترابط العمل الأدبي أو النص واتساقه وانسجامه أمور ينبغي أن توضع في دائرة الضوء عند النقد، لأنها السبيل لكشف عناصر النص من الأضداد، أو الثنائيات المتغايرة، وما بينها ممّا يشي بوحدة هذا النص(٢).

وتأسيسًا على ما سبق؛ فقد ذهب البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية نحو التركيز على تحليل النصوص تحليلا شموليًا، بمعنى أنه لا يحسن الاكتفاء بتناول جزءٍ أو أكثر من العمل الأدبي، كتناول المعنى مثلا، أو الصورة، أو الأسلوب، أو المجاز أو الألفاظ... إلخ، إذ لا تؤمن البنيوية بالتفريق بين الشكل والمضمون؛ فالنص الأدبي في عرفها يتكون من مجموع هذه

---

(١) ينظر: الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م، ص٦٩.

(٢) ينظر: خليل، إبراهيم محمود: **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ص٩٥- ٩٦.

العناصر التي تفقد بوجودها مجتمعةً في النص قسمتها السابقة، وتصبح شيئا جديدًا يستمد قيمته الأدبية من النص[١].

وبالتالي، فإن للشكل والمضمون طبيعة واحدة ويستحقان العناية ذاتها في التحليل؛ فالمضمون يكتسب مضمونيته من البنية، وما يُسمى شكلا ليس في الحقيقة سوء بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى[٢].

أما على المستوى الإجرائي، فإن البنيوية تتيح للناقد القيام بعملية مزدوجة هي الاقتطاع والتركيب؛ أي أنها تتوقف عند جزء من النص ترى فيه بنية موضعية للكشف عن وظيفة هذا الجزء من النص ترى فيه بنية موضعية للكشف عن وظيفة هذا الجزء وصلته بالأجزاء الأخرى، وتأثيره في الكل وتأثره به، وبعد التعرُّف على هذه العلاقات والوظائف تتم إعادة تركيب النص في إطار التحليل الشمولي لنصوص أدبية يقود إلى الكشف عما بينها من تشاكل مطلق[٣].

وعلى هذا؛ فإن البنيوية تُعلي من شأن النص ورموزه، وتقلل من أثر الذات والوعي سواء أكان وعي المؤلف وذاته، أم وعي القارئ. وبذلك تكون البنيوية قد أطاحت بأولية الذاتية "بنقل مستوى التحليل من مستوى المقاصد الذاتية إلى مستوى البنى اللغوية والسيميائية"[٤].

---

(1) خليل: **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**، ص٩٧.

(2) ينظر: فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٠٣.

(3) ينظر: خليل: **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، ص٩٨.

(4) ريكور، بول: **الوجود والزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩م، ص٢٧٤.

أما عن التحولات الناشئة في النظر إلى النصوص في مرحلة ما بعد البنيوية فهذا ما قادت إليه تصورات النقاد من شعور بالأزمة والرغبة في الانعتاق من إجراءات البنيويين في تحليلهم للنصوص، ومبالغتهم في الشق الإحصائي والشكلاني لها ما أدى لطريق شبه مسدود[١]، إلى حدّ أن وصفهم البعض بـ: "سجناء اللغة"[٢].

وقد أدّى ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم ما بعد البنيوية دورًا رئيسا في توجُّهات النقاد الساعية لمرحلة ما بعد الحداثة وطروحاتها القائمة على تجاوز التصورات العقلية، ومفهوم الذات العاقلة باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي الذي خطّ معالمه الأولى ديكارت وكانط[٣].

ويمثل تيار ما بعد البنيوية جيل الاختلاف كميشيل فوكو (١٩٢٦- ١٩٨٤م) وجاك دريدا وجيل دلوز (١٩٢٥- ١٩٩٥م) حيث جاءت مقولاتهم كرد فعل على البنيوية ومقولاتها المرتبطة بمرحلة الحداثة، إلا أن الإعلان الرسمي لانشقاق البنيوية عمّا بعدها كان على يد رولان بارت الذي رأى أن النص عالمًا بلا حدود؛ فهو تناص، وكتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلف إنما هو جامعٌ لها، وبالتالي ألغى بارت دور المؤلف ليحل محله الناقد الذي يحدّد المعنى وينتج لغة خاصة به،

([1]) ينظر للتعرف أكثر حول أزمة البنيوية: تاوريريت، بشير: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩م، ص٨٥-٩٥.

([2]) ينظر للتعرف أكثر حول ما يرتبط بالبنيوية من أعراف قصيدة برباط النسق: حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص١٧٧-٢٩٠، فصل: "البنيوية وسجن اللغة".

([3]) ينظر: الشيخ، محمد والطائري، ياسر: **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م، ص١٦.

فاللغة المكتوبة تنفصل عن مالكها، على النقيض من الكلام الذي يرتبط بقائله ارتباطاً وثيقاً، وما يتبقى هو الكتابة ذات اللونين الأسود والأبيض(١).

وكان من دراسة بارت ١٩٧٠م (S/Z) بداية التحول الحقيقي إلى ما بعد البنيوية، التي أعلن من خلالها الانعتاق من قيد النسق البنيوي الذي رأى في استقراء علاقاته المحكومة ببنى التضاد عملية التضاد عمليّة مرهقة تفقد النص اختلافه(٢).

وارتبط مكان الوعي لدى الشاعر "بضرورة النسيان والهذيان: نسيان الأصل وتحرر اللغة بأفق البحث عن إيقاع يقول ذات الفرد – الشاعر، وتعدد القصيدة. أي عدم ملازمتها لقالب وإيقاع مخصوص في لغة أو إيحاء خيال. إنّ ذلك هو معنى المحو الذي اعتمدته الكتابة"(٣).

ويمكن تفهم ما بعد البنيوية على اعتبارها الرؤية الفلسفية العامة التي تنضوي تحتها مفاهيم عديدة تتلاقى ومقولات ما بعد الحداثة، والتي تضطلع بمهمة الخروج من راهنية تاريخانية المعرفة على مرّ عقود طويلة إلى ما بعد التاريخ إذ يندرج تحت إطارها عدد من المسميات مثل: التاريخانية الجديدة/ واللوغوس/ النَحْوِيّة/ ومرحلة المرآة/ التناص/ الإبستمولوجيا/ التي تضمنها رؤية واحدة وهي القطيعة المعرفية بالسابق فضلاً عن مقولات موت المؤلف التي تندرج في الإطار ذاته في تحوّل النظرة في تحليل الخطاب، وتحليل بنية

---

(1) ينظر: بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام المسدي، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٨١.

(2) ينظر: حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدّبة**، ص٢١٨– ٢١٩.

(3) حداد، نبيل ودرابسة، محمود، مشرفَيْن ومحررين،: **تداخل الأنواع الأدبية**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩م، ص٩٧٤.

النص من المستوى الأنطولوجي إلى المستوى الإبستمولوجي، ويتم إنتاج دلالات النص وتوليدها بناء على المركب المعرفي اللاحق وقطع الصلات بالسابق(١).

فالكتابة في نظر بارت لها إمكانية تهشيم وخلخلة كل بناء تصنيفي وهي: "لا تنتج سوى النصوص والنص لا يُصنف وحضوره يُلغي الأنواع الأدبية"(٢).

فمقولات ما بعد البنيوية تميل لوصف كل شيء في العالم بأنه ثقافة وقد نبت هذا التصور أصلا من: "المفارقة بين اللغة والعالم، أو المفارقة بين الدال والمدلول، أو اعتبار اللغة صنعة مجاز أو انحراف وتكوين..." (٣).

بمعنى: لا وجود لأي نقطة تمركز حقيقي قار لوجود الأنا، فهي عرضة للتغير المستمر؛ فالفرد يبدع ذاته في كل لحظة. يقول لاكان: "مرحلة المرآة وهي مشهد استعماري أساسي لأن الوجود أولا يقتضي استدعاء الكينونة في علاقاتها بالغيرية، بنظرتها أو بمركزها، وتبادل النظرات بين المستعمر والمواطن تفضي إلى انتزاع الموقع الذي تحتله مادة الرغبة؛ ولذلك فإنّ العلاقة بالآخر ليست فقط علاقة إثبات هوية، وإنما هي أيضا استلاب موقعه المكاني... إلخ"(٤).

---

(1) ينظر للإفادة أكثر: ناصف، مصطفى: **بعد الحداثة صوت وصدى**، النادي الأدبي الثقافي، جدة- السعودية، ٢٠٠٣م، ص١٥- ٢٦.

(2) يحياوي: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ص٣٥.

(3) **المرجع نفسه**، ص٣٣.

(4) الرويلي والبازعي: **دليل الناقد الأدبي**، ص٢٣٣.

وقد كانت إفادة لاكان حقيقية من دراسات فرويد النفسية حول اللاوعي وتحليلاته في هذا المجال التي تزامنت هي الأخرى بالأسس العلمية اللغوية على يد دي سوسير ممّا يمكن تلمس آثاره في كتابات لاكان والأسس النظرية والتحليلية لنظرية المرآة[1].

وغاية ما كان يسعى إليه لاكان في نظريته تلك إثبات أنّ البحث عن المدلول بشكله الخاص أي البنى الفكرية الأصيلة غير المرتبطة بكلمات ضربٌ من العبث، وأنّ اللغة تشكل دورًا بارزًا في التفكير الإنساني، وأنّ التمييز الفاصل بين الدال والمدلول ذاتًا وموضوعًا يتعين من خلال هذه الوجهة، أي من خلال سلسلة من الدوال (أو العلامات الملاحظة داخلها)[2].

وما ينطبق على انتزاع الذات وتفكيك حضورها فلسفيا ينطبق كذلك على استحالة الحضور لأي معنى في تحليل الخطاب الأدبي من وجهة ما بعد البنيوية، وبهذا الشكل يمكن تفهم ما بعد البنيوية على أنها نظام تمييع الماهيات وعدم البحث عن التطابق بين الوجود وما هو موجود بالفعل، إذ يغدو الوجود عارياً عن أيّة دلالة ممكنة، وتشكيله (بعدي) لم يتعين بعد، فلا نهائيات واضحة للمعنى، والنص لديهم نصّ بعدي غير منجز وغير متشكل، فضاءاته مفتوحة ومتشظية على جميع التأويلات لا يحكمها سقف ولا يحدّها حدود.

---

(1) ينظر: ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦م، ص١٧٠.

(2) ينظر: **المرجع نفسه**، ص١٧٤.

إنّ رؤية تغيير العالم التي افتُرِضت كشرط مسبق لولوج عالم الحداثة يتجلى حضورها في التأكيد على أن "الانبعاث الشعري يكون... من رفض الأوضاع الوجودية، ومن رفض المعطيات المباشرة للوجود من أجل معطيات أكثر عمقًا وامتدادًا"[١].

وأخيرا، ينبغي على المختص بدراسة الأنواع الأدبية أن يضع نصب عينيه التحولات في أنظمة الخطاب على المستويين الشعري والنقدي، الأمر الذي ولد (أنا) ملتفة غير مباشرة في التعبير عن ذات الشاعر على النحو المبسط الساذج المعهود في القوالب البلاغية من استرسال يريح نفس الشاعر عبر التشبيه والاستعارة، والبحث عن المجازات البعيدة عن منطق المشابهة التي ينضبط فيها إيقاع النفس، والعقل التي كان من أبرز تداعياتها قدرة الشاعر على مجاوزة الذاتية المفرطة في التعبير عن الذات هذا ما يؤكد أن "بإمكان الشعر الغنائي ألا يكتفي فقط بالقيام بدور تقديم (الاستطرادات) الوجدانية، فلا يقع على عاتق الشعر الغنائي تجسيد ارتدادات ما لا مركزية خاصة بالهزات الاجتماعية، ولا (الأحاسيس) فقط... بل وتجسيد مجمل تعقيد وتعدد أصوات هذا التعقيد الذي اختمر في الوعي النشيط والوحيد عند الشاعر المشارك في هذا الصراع"[٢].

ويغدو الشاعر بذلك قادرا على البوح الجمعي المفارق (لأناه) أحيانا أو الممتد بامتداده أحيانا أخرى، بعيدا عن الكشف المباشر للذات، ويصبح باستطاعته أن ينقل صورة جمعية بحيث لا تقصي الآخر، وبات النص الشعري مزيجا من الالتفاتات الأسلوبية المنسجمة في آن مع أبعاد

---

(1) خضر، مصطفى: (حرية الشعر في أن يكون)، شعر، ع٢٩، ١٩٤٦م، ص٩٢.

(2) التكريتي: نظرية الأدب، ص٥٤٣.

تشظي الذات وإحساسها الحاد بالاغتراب، وفي ضوء ما سبق غدت (الأنا) الجديدة مربكة في دلالتها على ذات الشاعر.

سادسًا: جوهر الغنائية وتلاشي فكرة نقاء النوع

تتحرّر الذات من محور مطابقتها للعالم المادي عند الاقتراب من النظريات الشعرية التي سعى منتجوها إلى تحطيم الحواجز بين الشعر والفلسفة، وعدّوها حاسة التوصيل التي تنوب عن الذات وتوسُّطها بين اللغة والعالم، وتضطلع اللغة بتلك المهمة.

وأنْ تصبح اللغة محطّ الاهتمام في العملية النقدية فذلك من تداعيات التوجُّهات السّاعية بتلقي النص الشعري، وتأويله حسب الظروف التي أُنتج فيها ذلك النص، وتأصل بدعوى المقاربات بين الفلسفة والشعر (النقد الوجودي) لا سيما نيتشه(١٨٤٤م-١٩٠٠م)، وهايدجر فقد "سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية... على أساس أنها فلسفة اليأس، والخوف والارتعاش، وتعرض الإنسان لعالم عدائي"[١].

كما ذهبت الوجودية في ألمانيا إلى الاعتناء بالنقد الأدبي والالتفات إلى النص من الداخل بعيدًا عن دراسة النص وفقا لسياقاته التاريخية، أو الاجتماعية... إلخ، فبرز ستايجر (١٩٠٨م) مفسّرًا الزمن على أنه شكل من الخيال الشعري، وجعل الأنواع الثلاثة للأدب تصطفُّ حسب الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن، فقرن الشعر الغنائي بالحاضر والملحمي بالماضي، والدرامي بالمستقبل[٢].

---

(1) ويلك: (اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين)، فصول، ص٢٤٠.

(2) ينظر: ويلك: (اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين)، فصول ، ص٢٤٠.

"فالشاعر الحداثي يقوم بإخضاع العالم لعلل (الذات) على نقيض الشاعر القديم الذي يخضع الذات لعلل العالم الخارجي"(١).

إن الحديث عن تطوُّر الشعر الغنائي جاء استجابة طبيعية لما طرأ على الشعر الحديث عامة من مستجدات مضمونية تنأى به عن التصنيفات الصارمة للنوع الأدبي "وهذا التخطي أخذ يظهر بوضوح خاص في الشعر الأوروبي، وذلك خلال الثلث الثاني من القرن التاسع عشر. ففي روسيا ترتبط هذه الخطوة باسم لبرمنتوف بالدرجة الأولى... وفي فرنسا فترتبط على ما يبدو باسم هيوغو وبالبرناسيين من بعد، وفي ألمانيا باسم هايني طبعا"(٢).

والحكم بغنائية الشعر ليس مجرد خاصية مباشرة ماثلة بالتعبير المفرد عن الذات أو الحديث بضمير الأنا؛ بل ثمة تغييرات طارئة على الذات المبدعة لتعبر عن ذاتها بطرق غير مباشرة مستوحاة من ذاتية المتلقي، وقدرته على المشاركة في تشكيل ذوات أخرى في صميم العمل الفني يشترك في إبداعها وصوغ أناها، وذلك يتسق مع تحولات الشكل الموسيقي للنص وانصياعه لصالح المضمون الغنائي الجديد فضلا عن علاقة المضمون بالخط المضيء المقترن بتغير الاتجاهات النقدية السائدة، وتطور أساليبها التي تُفضي إلى الاختلاف في التأويل في عقود الحداثة وما بعدها.

وبهذا تنتقل حقيقة الغنائية من كونها صفة في الشيء إلى طريقة إدراكها، والأثر الذي تتركه في نفس المتلقي تبعا لاختلاف مستويات الإدراك في عملية التلقي.

---

(1) تاوريريت، بشير: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨م، ص٨٥.

(2) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٤٧٦.

فجوهر الغنائية لا يعود فقط إلى الكشف المباشر عن الذات، ولا إلى سلسلة العمليات الوصفية، كما أنها لا تعد هدفا غنائيا بحد ذاتها، وإنما ينبغي التركيز على إعادة خلق أشكال المعاناة الذاتية بعيدًا عن الوصف المباشر والتشخيص والاستعاضة عنها بالدقة في تقديم صورة المعاناة الذاتيّة على نحو مجازي، وفقا لأساليب شتى تتعلق بالخصوصية الشعريّة لدى الشاعر الغنائي في تقديم معاناته لا بمضمونها فحسب، وإلا لأصبح الأمر تكرارًا لأنا الشّاعر في كلّ قصيدة من قصائده الغنائيّة.

إذ يمكن التقاط فردية الشاعر بالاتّكاء فقط على "... أساليب إبداعه، ومن خلال صوره المحببة واستعاراته، ومن خلال أوزانه وقوافيه، ولكن لا يجوز استخراج الميول ووجهات النظر من تلك الأحاسيس وتلك الأفكار التي يعبّر عنها في أشعاره"(١).

وبالتالي، فإن تقديم الشاعر لإحدى صور المعاناة لا تتعلق بالكشف الذاتي لأناه بل بما تختزله الأساليب الشعرية التي قدم لنا خلالها تلك المعاناة، والكيفية التي قدّم فيها تلك الذات.

وفي إطار حديث عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب خلصوا إلى أنّ: "... هناك "أنا" جديدة في كل قصيدة غنائية من قصائد الشاعر الحقيقي، يتحدث الشاعر الغنائي في مؤلفاته بأصوات مختلفة، كأنه يتحدث بالنيابة عن شخصيات مختلفة وإن الشعر الغنائي يشبه تقريبا الدراما، وكم يكون الظلم بحق شكسبير كبيرًا لو نسبنا إليه أحاسيس ما كتب... الخ"(٢).

---

(1) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٥١٨.

(2) **المرجع نفسه**، ص٥١٨.

كما أنّهم عدُّوا ما يعكسه العمل الغنائي من أشكال المعاناة الشخصية مكمّلا لظواهر الحياة الموضوعيّة[1].

إن مبدأ التركيز في تقديم الفكرة الغنائية يبقى جوهر العمل الغنائي دون سواه، وذلك يتأتى بما يُشيعه الشاعر من جوّ الوحدة في القصيدة الذي يساعد القارئ في تتبع الخيط الغنائي بوضوح إلى أن تكتمل الرؤية.

وهذا المبدأ أشبه ما يكون بالأثر المتشكل في نفس المتلقي عقب قراءة القصة القصيرة من وحدة الانطباع بوصفها حالة يقدمها الشاعر سواء أكانت ذاتية أم مُتلبسة، وبصرف النظر عن الضمير أو الصيغة الزمنيّة التي تُقدم فيها الفكرة الغنائية وتختزلها إحدى صور الفرح أو الألم، فالشعر الغنائي يمتلك أن يكون شعورًا جماعيًا عندما يعبر عن أزمة نفسية معقدة[2]، "ويكتسب الشعر الغنائي نوعيته لا بفضل وصفه لهذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الواقع المادي... إن الشعر الغنائي سوف لن يفقد سماته الجوهريّة حتى في حال امتناعه نهائيا عن وصف ذلك... إنّ وجود أو اختفاء هذا الوصف لا يعني شيئا مطلقا بشأن قيمة عمل غنائي ما"[3].

ومثل ذلك التوسع في التعبير عن الفكرة الغنائية الذي رافق تطوُّر أنماط الصورة الشعرية في الشعر الحر والمصحوب بطغيان النزعة الفكريّة وتوسيعاتها الهائلة في عمليات التعبير تلاشت الحدود الحاسمة بين الذاتية والموضوعية.

---

(1) يُنظر: التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٥٢٢.

(2) ينظر: الهمذاني، أحمد علي: **(نظرات في الشعر الغنائي)**، **التواصل**، عـدن، ٢٠٠٦م، vol:1 Issue: 15، ص١٠٣.

(3) التكريتي: **نظرية الأدب**، ص٥٥٠.

فالفن الجيّد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت[1] ويدعم ما سبق ما اصطلح عليه نعيم اليافي في دراسته لأنماط الصورة الفنية في الشعر الحر بالصورة الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية التي وجدها في أشعار صلاح عبد الصبور الغنائية، والتي تحتكم بمجملها إلى نزوع فكري واضح تجاه الواقع وعبر عنها بتلك التي تصدر "... عن اللاشعور الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان، والإنسان في حالة الصور الفطرية مثله في حالة الصور الحلميّة لا يفكر عن وعي بقدر ما يجد أن هناك شيئًا في داخل الفكر"[2].

والعنصر الفكري بمثابة الرباط الحيوي الذي يعضد من تماسك القصيدة والتعبير الأمثل عما يجوب داخل الشاعر من الرؤى الداخلية التي تعد ركيزة أساسية يستعيد من خلالها إعادة تشكيلاته الصورية والسيطرة على انفعالاته والمراوغة في تقديمها لئلا يقع في شرك المباشرة المعهودة في القصيدة الغنائية القديمة من الوصف الساذج، لتغدو رؤاه "صورًا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية"[3].

وقد ذهب عزّ الدين إسماعيل في بحثه تطورات القصيدة الشعرية إلى تأكيد النزوع الفكري قيمة "فنية في بحثه للقصيدة الطويلة على اعتبارها نوعا أدبيًا معاصرًا، إذ إنه يعد من

(1) يُنظر: تاوربريت: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية**، ص٣٦٥-٣٦٦.

(2) اليافي، نعيم: **تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ص٣٣٤.

(3) الورقي، السعيد: **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م، ص١٤٧.

جهة "تطورًا للقصيدة الملحمية الأدبية، كما أنه في الوقت نفسه يمكن أن يعد تطورًا للقصيدة الغنائية بعد أن تركت فيها العنصر الفكري"[1].

وبذلك يكون الشعر الغنائي الحديث قابلا لأن يعكس فيه العديد من القيم الواقعية، وينأى عن حدود المباشرة أو الوصف المباشر لمعطيات الوجود ورؤياه "لا يجوز أن تكون منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضا لأيديولوجية ما، بل إن الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر، وأمّا الشعر – الأغلبية، الشعر- الوقائع الصغيرة، الشعر- الوصف فهو نقيض الشعر بمعناه الحديث"[٢]. الأمر الذي تنتفي معه الذاتية الصرف للشعر الغنائي الحديث والنبرة الخطابية التي لازمت هذا النوع من الشعر؛ إذ أصبح مشحونا بالصراع بين الهم الجمعي العام والهمّ الخاص، وفكرة التصادم بأي نوع من أشكال السلطة من شأنه أن عزز فكرة التلاقي بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي.

وفي دراسة قام بها علي الكميم ومقارنته للذات في شعر كل من ويليام وردزورث (١٨٥٠- ١٧٧٠م) ومحمود درويش (١٩٤٢) ممن يحسبون على الاتجاه الغنائي في أشعارهم، ذهب إلى أن في "تصادم الشاعرين مع الواقع المحبط وشعورهما بالضعف، فإنهما يلجأان لماضيهما بحثًا عن مصادر للقوّة، وبهذا تصبح قصائدهما تعبيرًا عن الصراع بين الداخل والخارج أو بين الذات والموضوع، كما أن "الأنا الغنائية" تحتل الجزء الأكبر من إنتاجهما

---

(1) إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٥٨، ص١٣٢.

(2) أدونيس: **(محاولة في تعريف الشعر الحديث)، شعر**، ع١١، س٣، حزيران ١٩٥٩، ص٨١.

الشعري، لذا فإن الشعر الغنائي وسيرتهما الذاتية يصبحان حلا لمشكلة اغتراب الذات، وتصبح الكتابة نفسها التزامًا إيجابيًا تجاه الواقع"(١).

وهذا النوع من الالتزام الإيجابي تجاه قضايا الشاعر الواقعيّة ما يجعل الأنا الغنائية غالبًا ما ترتبط بالجماعة، وقد عبر صبحي حديدي عن هذا الارتباط بالتوسيع الحاد في مضامين القصائد الغنائية وتوسيع صدى الأنا بامتزاجها بالآخر، ومثّل على ذلك بقصيدة : "الناي خيط الروح" لمحمود درويش التي بين من خلالها أهمية النقلات الأسلوبية في مشروعة الضخم وتأثيرها على المعنى التأملي للذات في قصائده، والتي لا تستطيع احتمال الكثير من درجات إقصاء الآخر، حيث استطاع درويش "في التقطيع شبه السينمائي في الواقع لأنه يقطع لكي يربط ويمزج بين ضمير المتكلم بالجمع وبين التأمل الذاتي والتأمل الجمعي الذي يوحد هنا موضوعة الرثاء الرومانتيكي الخاص بالوجدان الفردي والشجن الشعائري الخاص بوجدان عريض مُعمم"(٢).

اضطلع الشعراء في مرحلة الحداثة وما بعدها بمهمة تحرر الشعر من القصيدة الوزن إلى النص الشعري المرتبط بالإيقاع، كما انحلت ذاتية الشاعر لتأخذ مظاهر شتى من الوعي بضرورة الالتفات إلى داخل النص ولغته والاعتماد على درجة عالية من الإيقاع الداخلي في كشف تجليات أناه.

---

(1) الكميم، علي: (التاريخ، الذات، الطبيعة) في شعر وليام وردزورث ومحمود درويش، www.alnodom.com، ص١.

(2) درويش، صبحي: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، www.jehat.com، ص١٥.

الفصل الأول

الموضوعات الغنائية في شعر القيسي

المبحث الأول: الذات

المبحث الثاني: الوطن

المبحث الثالث: المرأة

المبحث الرابع: الموت

الفصل الأول

الموضوعات الغنائية في شعر القيسي

المبحث الأول: الذات

يتفاوت حضور الذات في تجارب القيسي الغنائية تفاوتا بيّنا على مدار ثلاثة عقود متتالية في الإنتاج الشعري الغزير الذي وسم به إنتاجه شكلا ومضموناً.

وتتراوح غنائيته بالذات بين المباشرة والغموض، والتصريح والتلميح في قوالب شتى بدءاً من قصيدة التفعيلة في تجاربه الغنائية الأولى مروراً بالمزاوجة بين سرديّة النثر والشعر والمزاوجة كذلك بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعلية، وتوجُّهات أخرى نحو القصيدة الممسرحة بإضفاء الطّابع الدرامي عليها في تشكيلات حوارية شتى تتعدد فيها أصوات القصيدة وانتهاء بالخط الغنائي الذي ابتدأ به عودٌ على بدء في الاحتفاظ بالشكل الأصيل لقصيدة التفعيلة وهي القالب الأساس الذي نهل منه القيسي في جلّ أشعاره.

وبالنظر إلى مجموع أشعار القيسي في النظرة إلى الذات ما يؤكد حضورها الحتمي في تمظهرات شتى ترتبط بوعي الشاعر وسعة ثقافته التي نهلَ منها، وأنّها لم تقدم يوما على نحوٍ مُسطح في تكرار الذات، وإنما عجت بطعومات شتى تاريخية، وأسطورية، ودينية، وأدبية ما غلف العديد من أشعاره بمسحةٍ من الغموض والنهل بمعاناة الذات في التحامها بمعاناة الآخر على نحوٍ بديل للفكرة الغنائية القديمة المباشرة في الاحتفاء بالذات وتدرٌّجاتها من الذاتية الضيقة في بوح آلامه، وانغماسها في قضايا تتجه نحو الشموليّة والكونية في امتزاج الذات بقضايا مصيرية وطنيّة كانت، أم وجوديّة.

وهذا ما تودُّ الباحثة إبرازه في هذا الفصل على نحوٍ من تلاحم الذات بالآخر المرأة/ الوطن/ الإنسان وجلّ القضايا المرتبطة بها كالحب/ ورثاء الذات/ ورثاء الوطن/ وفجيعة الموت.

وفي الحديث عن تلك الموضوعات على نحو مجزّأ ما يسعف في استكمال حلقات البحث عن تماهيات (أنا) الشاعر وتمظهراتها الموضوعيّة التي برزت في شعر القيسي بمثابة الأشكال التعويضيّة التي يتشكل بمجموعها هويّة الشاعر في رحلة البحث عن الذات، كما سيلحظ القارئ أنّ معاناة الشاعر الذاتية في أقصى حدودها لا تنفصم عن معاناة الآخر وكل من تجرع ويلات الحروب وتبعاتها.

هذا ما حدا ببعض الدارسين إلى النظر لأشعار القيسي بوصفها رهينة اللحظة التاريخية، وتفسير عناصرها الشعرية وفقا لحركة التاريخ والبيئة التي انبثقت منها شعرية القيسي(1).

وهذا مالا تتفق معه الباحثة فمن يتعمق بتجربة القيسي وفقا للمنحى التطوري الذي رافق العديد من أشعاره على مستوى الشكل والمضمون ستتضاءل لديه فكرة النهل بقراءتها من منظور تاريخي، أو اجتماعي إلى حد التلاشي في بعض دواوينه لما يبديه الشاعر في الانسلاخ الجذري أحيانا مع تلك المعطيات.

ولن تسعف القراءة من تلك الوجهة بالإفصاح عمّا يعج به النص من معطيات صالحة لأن تخضع إلى غير منظور في قراءة النص الشعري تبعا للمناهج النقدية المندرجة في قراءة النص الشعري تبعا للمناهج التاريخية أو الاجتماعية التي قد تؤدي نتائجها القسرية إلى تبديد الرؤى الشعرية، وقسر حتميّاتها إلى قصديّة المؤلف وأحاديته في التوجُّه.

---

(1) ينظر: العرود، أحمد ياسين: **مناهج النقد الأدبي في الأردن: في النصف الثاني من القرن العشرين**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م، ص١٩٦-١٩٧.

وما سبق لا يعني أن جميع أشعار القيسي على مستوى واحد من العمق أو النضج الفني أو أنها مزيج خالص من العمق لا يشوبه المباشرة حينا وضحالة الفكرة الغنائية في تكرارها حينا آخر، فكل ذلك سيكون موضع عناية الباحثة في هذا الفصل برصد الموضوعات الأساسية التي اتكأ عليها القيسي في أشعاره وملاءمة تخريجاته الذاتية لتلك الموضوعات بقياس مدى عمقه الانفعالي بها.

ينطلق الشاعر في التعبير عن ذاته عن وعي عميق بالقضية الفلسطينية ومحنة شعبها وأوجاعهم وما رافق ذلك من إحساسٍ عالٍ بفجيعة الفقد، فاستنهض الشاعر في داخله حميّة الذات وتوسل بالكتابة ملجأ تصدح به قريحته الغنائية علّه يعوض إحساسه الخسارة في ظلِّ أنظمة الكبت القمعيّة "ظلت القصيدة الغنائية متنفسي ومزماري إلى الأشياء والنار ولم أرَ في ذلك طوقا يحدُّ من طاقة الروح والصوت الذي يُهدر فيّ... الخ"(١).

وبرز لدى القيسي حسٌّ الانتماء للآخر، واحتضان الذات للهمِّ الجمعي منذ التجربة الأولى "راية في الريح ١٩٦٨م" التي انبثقت فيها (أنا) الشاعر عن حسٍّ عالٍ بالالتزام:

تُرى من يخبر الأحباب أنّا ما نسيناهم

وأنا نحن في المنفى نعيش بزاد ذكراهم

وأنّا ما سلوناهم

فصحبتنا بفجر العمر ما زالت تؤانسنا

وما زالت بهذي البيد في المنفى تُرافقنا

ونحن بهذه الغربة

تعشعش في زوايانا عناكب هذه الغربة

---

(١) القيسي، محمد: **الموقد اللّهب: حياتي في القصيدة**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٤م، ص٣٤.

تمدُّ خيوطها السوداء في آفاقنا الغبراءُ أحزانا... (١)

فأولى الرايات التي يرفعها الشاعر (في المنفى) (٢) حيث الوحشة والغربة وفراق الأحبة، وأولى صدحاته مفرد بصيغة الجمع تطغى في الشقِّ الأول من النص صيغة الماضي، إذ يمزج تجربته الذاتية الغائرة عمق الماضي ويعطيها صفة الاستمرارية في الحاضر نحو المستقبل المجهول عبر صيغ المضارعة في الشق الثاني لتغليب حدَّة التصعيد الذاتي المقرون بالجمع واستظهار أثر الإخفاق المصاحب بالطَّرد والنفي من الأرض.

فأجترُّ الأسى والصمْت والحيْرة

وأقتات الفراغ الرَّحب أنحرُ فيه أيّامي

وتقضمُ عشب أحلامي

نيوب الوَحْشة المُرَّة

وتملأ خافقي بالحزن، تُفعم عالمي حسرة

فأطوي صفحة الماضي، وأغفو علّني أصحو

على ربواتنا أعدو

وأحضن في ثراها الشوق،

يُغرقني عبير الأرض يسكرني بلا خمرة

وأحيا حلمي المنشود، ألمح فيه إنساني

وأدفن فيه أشجاني....

ولكني أحباني أفيقُ وبيننا سدٌّ

(١) القيسي، محمد: **الأعمال الشعرية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧م،ج ١، ص١٧.

(٢) ينظر: القصيدة: **المصدر نفسه**، ص١٧-٢٤.

غريبٌ في بلاد النفي ينهش عمره البعد.. [1].

في هذه القصيدة مشاعر صاخبة بالحرقة والحيرة والغربة المرّة، حشد لها الشاعر كمًّا هائلا من المفارقات التي تأتي على الخطِّ الموازي لتناقضاته الداخلية وحيرته؛ فهو يقتات ليُقضم وهو بين الطيِّ والغفو وبين الصحو والعدو يُحيي ليدفن، وما إن يغرق بالسكر في عبير الأرض حتى يُفيق غريبا في بلاد المنفى، عالمٌ في المتناقضات التي تنطوي على رؤيةٍ مأساويةٍ على الخط الفاصل بين الحلم المنشود في أغنية الأرض وواقع الصمت والمنفى.

وجاءت العناوين في جلّ قصائد مجموعة "راية في الريح" لافتةً معبرة فهي تنويعات على الخط الغنائي سابق الذكر، حيث يغلبُ عليها طابع التيه والتشرُّد والضياع وإحساس الشاعر بالاغتراب عن ذاته ووطنه، كما اقترنت بخيبة الأمل والتعبير عن الألم بطابعٍ أقرب إلى الحسية في تجسيد معاناة الشاعر عبر هالةٍ من التشخصيات وتغليب الحسّ الإنساني على جميع الأشياء والمظاهر كشكلٍ تعويضي لفقد الإنسان وتيه الطريق.

وكنتُ على جدار اللّيل مصلوباً،

لأنَّ الحرفَ مثلي كان مغلولاً بلا شفتيْن

وكان السّوطُ مرفوعًا ولم أهتف

خرَستُ وكان في الأعماق توق الروح للكلمة

يعذّبني ولكن لم أقلْ حرفيْن

لأنّي كنت في الزحمةْ

غريبًا ضائع الخطوات منسيًّا...

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٢٠.

وظلّ العار يتبعني.. (١).

يبدو هنا توظيف فكرة الصّلب بالمعطى السلبي والمباشر لها في الدلالة على الخيبة، والانكسار، والإحساس بخسارة الوطن بالهزيمة والصمت، فصمتُ الشاعر هو موته.

والقادمُ غبّر بالوحْل جبيني وأنا مطعون

عذّبني الأعداء لأنـي

لم تعشقْ عيناي سوى وطني

صلبوني في الغربة يا حاديَ الركْب

قيّدني إخواني ورموني في الجبِّ

قتلوني بجواب الصمّت.. (٢).

يقرن الشاعر بوْح الكلمات عن معاناته في بلاد الغربة بالصمت واللغو على نحوٍ من العبث، ويصوّر ذاته بالعابر البّحار بلا مركبٍ، أو مرفأ، أو طريقٍ للنجاة.

وكلّها تجيء في معرض التسريح من الفاعليّة والتجسيد الأعمق لفكرة الإنسان المغلوب على أمره كما في: "الليل والقنديل المطفأ" و"العابر" و"المصلوب" و"السنابل القتيلة" و"يوسف في الجبّ"، و"مأساة الصبي الأعرج"، و "أمام المدينة الموصدة"... إلخ.

كما طغى الأسلوب السردي في "أم صابر"(٣) على نحو من المزاوجة بين سردية النثر والشعر، وإضفاء الطابع الحكائي في سرد محنتها التي تختزل معها محنة كلّ أم تقف خلف

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، من قصيدة المصلوب، ج١، ٤٧.

(2) **المصدر نفسه**، من قصيدة "يوسف في الجب"، ص٥١.

(3) **المصدر نفسه**، ج١، ٨٥– ٨٦.

أبنائها الثائرين، وهي أولى محاولات الشاعر في الخروج الشكلي عن الطابع الغنائي المودع في قصيدة التفعلية:

كانت "الوحدات" عرسًا من دماء

كلُّ أم في انتظارْ

ابنها الغائب، كانت أم صابرْ

بعد أن أدّت صلاة المغرب الدّامي تدعو،

أن يجيءْ

ابنها صابرُ، لكن لم تعدْ

ضحكة الوجه البريء[١]...

و"في خماسيّة الموت والحياة" سنة ١٩٧٠م يغلب على قصائد هذه المجموعة محاولة الشاعر الخروج من النزف الواقعي وشحن ذاته بدلالات الخصب واستشراف الموت المقرون لا بالهزيمة والانكسار، وإنّما بالتجدُّد وإيناع الأمل، فيبزغ الاستشراف برماد الفينيق وخصبه.

زنبقات الحزن في قلبي، يعانقن الظَّهيرة

يتساقطنَ على طاولة المقهى

ووجهي لوحة ينقصها اللون الأخير.. [٢].

جاء هذا المقطع في أولى فاتحة هذا الديوان بعنوان "تورق الأشجار" حيث تكررّت فيها لازمة (زنبقات الحزن في قلبي، يعانقن الظهيرة) غير مرّة في الدلالة على شحن ذاته وإيداعها جملة من المفارقات في تنشّق الموت المقرون بتنسُّم شذا الوطن.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية** ، ج١، ص٨٥- ٨٦.

([2]) **المصدر نفسه**، ج١، ص٩٣

كانت الغابة موسيقى

من الصَمت وكانت

تورق الأشجار مع صوت البنادق

فاستحال العرق المخلوط بالرَّمل،

على جلدي رياحين وعطرًا.. (١).

حيث عمد الشاعر إلى إعادة تشكيل ذاته عبر جملة من المفارقات بين الموسيقا، والصمت، وبين الإيراق وصوت البنادق والعرَق المخلوط بالرمل والعطر والريحان، ويبحث في شهقة الموت طريقا للميلاد والخصوبة.

اغرسي السّكين في صدري، وخلّيني أموت

شهقةً تتبع شهقة

في حنايا الزّرع في ظلّ البيوت

واسدلي آهِ على وجهي خِرقة

ودعيني لندى الأعشاب أبتلُّ فأحيا وأعود... (٢).

وفي "عزفٍ منفرد"(٣) ينفرد الشاعر بغناء طائرٍ صدّاح يصدح ببعثه الجديد.

ليتني استطيع أن أبعث من هذا الرماد

نبضة الفرحة والميلاد أهديها لطفلي،

وجهُ طفلي،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٩٥.

(2) **المصدر نفسه**، ج١، ص٩٦.

(3) **المصدر نفسه**، ص١٠٥.

لم يزلْ يسأل عن موت المدينة.. (1).

إذ يتقنّع الشاعر برماد الفينيق واحتراقه بشارةً للبعث الجديد كي يُسمع صوته الذاتي، وتصدح أغنياته بعزفٍ ينفرد فيه عمّن سواه مودّعا الغربة وتشظي الذات.

ويستنهض القيسي في ذاته حميّة الثوار في "أيتها الغربة وداعًا"(٢) في الإشارة إلى أبي ذرّ الغفاريّ (٣٢هـ) (٣).

آن لهذا القلب المحكوم عليه أن يرتاد الأبعادْ

ركضًا خلف خلاصٍ موهوم

آن له أن يستقبل فعل المرتقب المحتوم

بعد سنيّ التجوالْ

أزْهرَ يا غُربةُ في أرضي الليمون

وامتلأ (المارس) بسنابل معطاءة

وابتهج الفلاحون

أمّا الفقراء فقد مدّوا أيديهم، واحتضنوا قمر الثورة... (٤).

يبرز في السطور السابقة احتدام الشاعر بالواقع الثوري بعيدا عن الشعور بالهزيمة، وهو تنويع على الفكرة الغنائية المباشرة في التعبير عن الإحساس بالفجيعة والفقد الذي شهدناه

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١٠٦

(2) المصدر نفسه، ص١٢٥.

(3) الأفطش، عبد المجيد محمد: أبو ذر الغفاري وآراؤه في السياسة والاقتصاد، مكتبة الاقصى، عمان، ١٩٨٥م، ص١٠٧.

(4) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ١٣٢.

في أول دواوين القيسي وامتدادا لها بشحن الذات واستجداء قواها بما يتوافق وتصعيد حدة المعاناة، وما تلزمه من الحراك الثوري على أرض الواقع من أجل التغيير.

وتصعيد ثيمة الرفض في هذا الديوان تبدو جليَّةً تزامنًا بالحالة الغنائية التي أبدى فيها الشاعر انفعالا ذاتيا بضرورة المقاومة. ومواجهة الصمت.

وفي وعي الذات بمحنتها ما يدرأ عن الشاعر استنزافها عبر سيل من مرايا رثاء الذات وما تعكسه من أمثولة الواقع المأسوي في المسكوت عنه، بحيث يخضع الواقع لتبدُّلات الذّات وتحوُّلاتها وليس العكس ويصبح الشاعر أكثر قدرة على الإمساك بزمام الفاعلية ومواجهة الفعل بردّه.

في "رياح عزّ الدين القسّام ١٩٧٤م" يتوجه الشاعر نحو القصيدة الممسرحة وهي النزعة الغالبة على أجزاء الديوان إلا أنها لا تصل إلى حد لا يمكّن أصواتها المتعددة من تجسيدها على المسرح، فهي غالبا تخريجات متنوعة للذات في قالب مسرحي بحيث تطغى النزعة الذاتية والانشغال بقضيتها على المستوى الإنساني الرحب على حساب التقنيات المسرحية، ويمكن النظر إلى تلك القصائد على أنّها غنائيّة ممسرحة، وينشغل فيها الشاعر بتخريجاته الغنائية على حساب المسرحيّة، فهي توسيع لآفاق الذات وتأكيدها بإبراز الأصوات الأخرى، ويظهر ذلك بوضوح في: "حين قال سامر: لا في المواجهة الأولى[١]، و"الموت خلف الباب"[٢]، و"عز الدين القسّام جزء من حديث ذات ليلة باردة"[٣]. والطريق إلى الوالدة"[٤]، فقد شغلت تلك القصائد

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص١٥٣-١٦٧

([2]) **المصدر نفسه**، ص١٦٩-١٧١.

([3]) **المصدر نفسه**، ص١٨٢-١٩٥.

([4]) **المصدر نفسه**، ص٢٠٩-٢١١.

المساحة الأكبر ضمن قصائد الديوان التي تصلح لأن تدرس من منظور درامي، نظرًا للحوارات المتكررة بين أصوات متخيلة في الغالب لا تصلُ إلى حدّ تجسيدها على المسرح.

لكنّ الشاعر في إطار تعدُّديّة الأصوات يتمكن من استجماع قوى صوته الرّافض ومواجهة الصمت بامتداد الأصوات الثورية المستدعاة سامر/ والقسّام/ وحمدان... إلخ.

"في كم يلزم من موتٍ لنكون معا" سنة ١٩٨٣ يتصور القيسي فاتحة لبدء جديد ويقترح الموت البطولي وارتياده أبعادًا أخرى للذات لتمكين حضورها وسط ذاك السيّل من نزيف الدماء في أولى قصائد الديوان المعنونة بـ "الفاتحة".

.... واقترح أن نرى مسلكاً في مناخ العداوة هذا

أقترح سببًا موجبًا للبكاء

واقترح أن نرى ما نرى في الخراب الذي حولنا

والسكوت الذي يحمل الفادحة

اقترح واقترح

فاتحة.. (1).

ونشهد في قصائد هذه المجموعة الانشغال التام بالهم الجمعي ومزاوجتها بهموم الشاعر الذاتيّة بقوالب شكليّة شتى بإضفاء الطّابع القصصي والدرامي، والمراوحة بين السرد والنثر، ونجد كذلك القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة.

ونلحظ أنّ الشاعر في تلك التنويعات الشكلية إنّما يصدر فيها عن ضيقٍ شديد بملالة الحياة ورتابتها، وأن طريق الذّات أصبح كالمقرّرات المدرسيّة المرسومة، ونحن مجبولون على قبوله والإذعان له:

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٤١٢.

في أول النّهار يرتدي قميصه، في أوّل النّهار

ويُشرع النوافذ

يرى إلى الأصابع النحيلة

يرى سحابة الغبار

...

يرى إلى عينيه في المرآة

يتيمتيْن في المدى صفصافتين تذبلانْ

أو طائرين يشربان من قرارة الأشياء.. (١).

والطريق المقرر هو القنوط الأرضي، وهو موازٍ للقنوط الأرضي الذي يودّ الشاعر اجتيازه وهيّأ له في "المعلّقة الوداعيّة" التي أعقبت "اشتعالات عبد الله وأيامه" ١٩٨١م التي لم يرَ في أيامه سوى الفراغ والرّكام بما لا يسعف بنجاة الذّات.

لنرجـــسةٍ لهــا بـــستاننا أبـــداً ... ولي حزن الغبار، وسَـعفة النَّخـلِ

لكـــلِّ دقيقـــةٍ ذُبلـــتُ بـــلا فـــرحٍ ... وكلّ حمامةٍ وصـلتْ ولـم تـصلِ

أهـــزُّ أهـــزُّ جـــذعي الآن منفرطًـــا ... فواكه من دمي عزَّتْ، ولـم تـزلِ

أدورُ الكوكـــب الفـــضيِّ منتـــشيًا ... من الجمرات، لكن لـستُ بالثمِـلِ

على أني أعـود فـذروتي اكتملـت ... وعبد الله يـدخلُ غابـة الرسـل(٢)

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، قصيدة كان يرى طريق المدرسة، ج١، ص٤٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٤١٧.

وفي اختيار الشاعر لهذا القالب الشكلي المعهود للقصيدة التقليدية ما يتوافق وصوت بوحه الدّاخلي وما يليق بأغنية الوداع لأفق عبد الله تلك الإشارة التي وظّفها الشاعر للتعبير عن المحنة باللّغز إلى النبي والسيدة مريم التي اقترنت بالحتميّة والإذعان لإرادتها إزاء حتميّة المصير، وأوحي إليها أن تهزّ بجذع النخلة، وتتجلّى تلك الرؤية الانهزاميّة لذواتنا في: "آخر ما نزفته ربابة عبد الله وما زفرت مريم":

تبدأ من دمعتها مريم

يبدأ من طعنته عبد الله

وأنا أبدأ في تفصيل ضريح لهما

كوني لائقةً يا أغنيتي

كوني جسدي

كوني سندي

وخذي بيدي

في محنة مريم

وصحارى عبد الله[1]!

يبدي الشاعر في تلك السُّطور الجانب التهكُّمي لكلِّ من يذعن للمرسوم سلفا، ويبحث عن لياقة أغنياته في استكمال محنة مريم وصحارى النبي على نحوٍ تهكمي غير مجدٍ في الخلاص؛ لذلك يقترح الوجه المفارق لإذعان الذات وخلاصها أو الوجه البديل المفارق للطريق المدروس في القصيدة ذاتها من "كان يرى طريق المدرسة":

هل كانت الظّهيرة

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٤٣٧.

أمْ شرفةٌ خضراء وامرأة

طريقه إلى دمه!

أم كانت الكتابة

كمينه السريّ، والرصاصة

مُعدّةٌ للحنجرة!... [١].

وهنا يكمن الطرح البديل الآخر للشاعر في استجداء فاعلية الذّات الذي يرى جدواها في الخلاص، وهو طريق الموت، وجعله رديفًا للكتابة ومصدر كمينه السريّ، وفي الرصاصة صوت أغنيته الجديد بعيداً عن صحارى عبد الله.

فالشّاعر مهمومٌ بمعاناة الإنسانيّة على المستوى الجمعي ومجاوزة الإرث السلفي طريقه في الخلاص:

كيف أقولُ عذابات الحلاّج[٢]

أقول مرايا الصّدر المكسور....

كيف نجيء من الوقت الحجريّ مضيئين،

بلا ميعاد

نتنفّس مفتونين بأسرار الخلْق الأولى.. [٣].

فالشاعر يضيق بعجز الذات واستلابها، ويبتغي الانسلاخ الجذري من ميراثنا الذي فُتّنا به ولا نجد فيه خلاص الإنسانيّة من قتلٍ وتجويعٍ ونفي واضطهاد، فكيف نضيء في زوال ميعادنا الأرضي فعهد الرسل وعصر المعجزات قد زال.

---

(1) **القيسي: الأعمال الشعرية**، ص٤٣٢.

(2) **المصدر نفسه**، ص٤٨٦.

(3) **المصدر نفسه**، ص٤٨٧-٤٨٨.

هل يخفقُ صدر الأم،

وترتعش نباتات الربّ، تجود الأنهار

واو... طاء.... نون

حجرٌ مسنون

هذا قلبي حتّى

ينبلج الفجر المكنون

ويكون، نكون... (1).

يتساءل الشاعر في المقطع السابق حول إمكانيّة تغيير خارطة الطريق الأولى على شاكلة الفتح الجديد الذي اختطّه لنا النبي، ومبعاده الذي أودع فيه الرب القرآن بمثابة الفجر الجديد، ويقترح حدوداً أخرى للتغيير على شاكلة ما ورد من الحروف الأولى في سورة القلم: ﴿نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ﴾ [القلم: ١] التي اختص الله وحده بعلمها.

وطريق البدء في رؤية الشاعر هو الحجر رمز الانتفاضة الأولى وشرارة الثورة الأولى لانبلاج فجر الحرّية الجديد.

– في "منازل في الأفق ١٩٨٥م" محاولة من الشّاعر لاستعادة الذات وبناء أولى الكلمات فيما يخطه من طريق بدءاً من "منزل ١"(٢).

هي أوّل الكلماتْ

هي أجمل الطّعناتْ

ضمّت إلى ألبومها روحي

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٤٨٨-٤٨٩.

(2) المصدر نفسه، ج١، ٥٤٧-٥٤٨

''''''

هي أوّل الكلمات، من حجر الخليل

وغابة الصفاف

هي ما أحاول أن أقول....

فتهرب الأوصاف...

فأوّل نقشٍ ابتغاه الشاعر في منزله الأفق من تشكيله الذاتي بلا ميراثٍ أرضي ولا أحجار أو صُحفٍ تُتلى، ويقدم ذاته منبئاً متوسّلا بحجر الخليل رمزاً للبدء والانعتاق. فيجعل من أغنياته البكْر إشارةً للبدء وأوّل ما يقول ما يوازي آفاقه في الارتياد:

وأحاولُ أغنيةً،

أو حديثًا يوازي الضّلوع، تُراني

أحدّدها وهي تحكي، تُراني.. (1).

ولا نجد في تلك المنازل حسَّ الاشتعال القومي لذات الشاعر، أو احتضانه الهمّ الجمعي فلا وجود لقضيّة الكفاح، ولا نلمح القيسي الطّريد ولا نرى له وجوداً في المنفى، فكلُّ الأبعاد التي يقترحها هي استشرافٌ لغده الآتي، وذاته الجديدة التي يطمح إليها في جلّ تشكيلاته الصوريّة.

إذ ينشغل الشاعر باشتعالاته الوجودّية ومنازله المقترحة غير المعدَّة له سلفًا وبمنأى عن ميراثه الأرضي، ويبدو الشاعر في تلك المنازل معنيًا بأغنيات معاناته الوجوديّة أبعد من أن تكون معاناة قومية.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، من قصيدة (منزل٢) ص٥٤٩.

حيث تتعالى النبرة الغنائية الأولى في بوحة عن الذات، كما يبتعد الشاعر عن الإغراق في الأوصاف الماديّة أو الحسيّة من مطابقة الذات لما يشابهها من الموضوعات، ويدخل حسّ التجريدية في استثمار الدلالات واغتنائها بالحمولات الجديدة ما يعمّق الهوّة بين الذات ومطابقتها للماهيات في استنفاره التصويري الجديد ذي الدلالات الموحية.

وتزداد حدّة الغموض والتعقيد في درجات سلّم الكتابة التي ينحو من خلالها حيث اللاحضور وتشتيت الرؤية.

وهذه النبرة المعقدة إحدى التوسيعات الحادّة التي طرأت على غنائيّة القيسي في التعبير عن مضامينه الغنائية الجديدة، وقفزة لخوض الذات حقول التجريبية، وهي إن لم تنفكّ عن سابقاتها فهي تُحتسب ضمن مشروع تكامليّ للتغني بالذات في أشعاره، والتفرُّد بفتح آفاقٍ جديدة لحضورها، ومنازلها المقترحة حيث المجهول في اللامكان.

ففي "منزل ١٨"(١) يمزج الشاعر بين ركام الأرض وعطاءات الفضاء في توظيفه تقنية المفارقة القابلة لطرح البديل وردّ الفعل بضده، وهي سمة أساسية في جلّ تشكيلاته:

في فمي قهوةٌ مرَّة،

فباي نشيد سابدا

وباي الجمل

...

موقدي خامدٌ، وسراجي بعيد،

وصوتي مُطفأ

والشّوارع ليست مهيّأة للخطى

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٥٨٠-٥٨٢.

والقطا

أطبقت حولها المصيدة

...

من تُرى جرّدكْ

من غصوني،

وأعطى ثماركَ هذا الذبول، ومن أوْرَدكْ

هذه الساحة الدائريّة، من أفردكْ.. (١).

....

يرغب الشاعر في الانعتاق من فخاخ الأرض وفراغاتها ولا يريد إعطاء سبب لوجوده فالأرض هي الفراغ الكوني والمصيدة:

كلّهم قدّموا لورودي المياه،

وأعطوا وجودي السَّبب

أن أرى الأرض تفاحةً في يديّ،

وأن أعبدك.. (٢).

فالأرض هي الساحة الدّائرية المغلقة وقنديله المُطفأ، وآفاق الشاعر السماء ولا معبر لدى الشاعر أو حلٍّ إلا بامتزاجه بأورفيوس وفضاءاته الرحبة كي يواصل إتمام الغناء ويستشرف الآتي:

ويُهاتف يومي غَدَكْ

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥٨٠-٥٨١.

([2]) **المصدر نفسه**، ص٥٨٢.

يمدُّ له من دمي سُلَّماً،

يرسم الأفق نافذةً،

والمدى داليةً.. [1].

ويتوسل الشاعر بالمخاطب الأزرق في استجدائه لقوة السّماء في "منزل الأزرق"[2]:

لم أجدْ في الصُّحف

ما يوازي ضلوعي

فأبعث أغنيتي الغافية

أيُّها الأزرق المبتعد

اعتمدني رسولاً إلى الهاوية

أيّها الأزرق المبتّعد

كيف لي أن أعدْ

ببلابل أو فاكهة

كيف لي عبر هذا السُّرى

أن أمدَّ اليدا.. [3].

حيث يستجدي الشاعر في المقطع السابق آفاقا أبعد بما يتوازى وضلوعه، وينعت الأزرق ببريد الحِداد الذي لا يبعث خلاصًا للإنسانيّة ومآسيها.

يا بريد الحِداد

خذْ شكاوي الحجارة

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥٨٢.

([2]) المصدر نفسه، ص٥٨٥-٥٩٠.

([3]) المصدر نفسه، ص٥٨٦.

والأمهات

خذ بكاء الصّبايا وخُذ

من ضلوع الشظايا

...

نظّف قبائلنا الدّارسةْ

وانسنا.. (١).

فالأزرق في نظر الشّاعر المنفى المدجج بالرمال والرّيح، وهو العثرة والغبار والهجرة وفقيه المنافي، وفي منزل الأزرق صرخةٌ وجوديّةٌ عارمة تستجدي النجاة، لينعطف منها الشاعر على نحوٍ مباشر في استرداد الذات فاعليتها:

هكذا أستقيل من الأرض

...

هكذا مرّةً واحدة

يتضاعف نَسلي،

وأنجب ما لا يعدُّ ويُحصى

من الكائنات،

وأهدي إلى العرب البائدة

وردةً من دمي

صاعدة.. (٢).

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٥٨٨.

([2]) المصدر نفسه، ص٥٩٦.

حيث يعلن الشّاعر استقالته من الأرض، وانتماءه إلى كائنات أخرى غير إنسانية فكلّ شيءٍ بات في عينيْه سواد ومواريث الأرض عربٌ بائدة، حتى المرأة يرتبط حضورها بالالتفاف الرمزي لذات الشاعر والدّلالة على الخصب دون أيّ معلمٍ لوجودها حيث يجرّدها الشاعر من الحضور الحسّي وماديّة الأرض وثقلها، ويُبقي على رمزيّتها في الامتداد وتوهُّج الحياة بالتناسل غير البشري.

هكذا أستقيل من الأرض،

أعني أهيم على وجهها،

ألثُمُ السُرَّة الغافية

وأداعب صَدْر التلال

فترتعش الأودية

أو أسوّيْ جدائلها

وتجولُ يدي

حول خاصرة الأفق أو كَتِفِ الرابية.. (1).

ويتخذ الشّاعر منحًى آخرَ لتجوال الذات أشبه ما يكون بطواف أورفيوس:

يومٌ للجمعة،

يسقط من غيم الرَّبِّ،

على بريّة روحي

ويُثير الأسرار

يتناثر كرَزاً من أفقِ يديكِ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٥٩٦.

ويُمعنُ في الإبحار

يومٌ للسَّفر

ويومٌ للعزف بلا أوتار.. [1].

فالشّاعر مهمومٌ بالحسّ التناسلي الجديد لبقاء الذات حيث اللاحدود لأغنياته الطّوال ويطرّز وجه امرأةٍ من تشكيله الخاص لاستكمال الأغنية، وبما يوازي التشكيل الذاتي لأبعاده.

كيف أطرّزُ وجهكِ

في هذا الفرح العاصف

وبأيّ مديحٍ أتوجّه للأرض،

بأيّ مديحٍ أتوجّه للأعشاب،

وأحضن هذا الأفق الراجفْ

أي نشيدٍ أبعث وأحيطُ العالمْ

وأحيطُ الخَصر بأغنيةٍ

وأحيطُ الأغنية بروحي

وأُحيطُ بكِ الرُّوح

كيف أعالج

هذا اليوم الغامض في يُسْرٍ

وأبوح.. [2].

فصراع الشاعر السّابق مع ذاته هو مكمن صراعه الوجودي مع الحياة بجميع متعالقاتها الزمانيّة والمكانيّة والنفسيّة والروحيّة، وهو في تشظٍّ ذاتيٍّ دائم مع تلك المساحات الأرضية المحكومة بالآنيّة والراهنيّة وحتميّة التلاشي؛ لهذا يقترح في:" منازل في الأفق" فضاءً مفتوحا بلا

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥٩٩.

([2]) **المصدر نفسه**، ص٦٠٣.

قيْد يحتضن الفاعليّةَ في المستقبل والمجهول، ببثّه مجموعة من الأفعال المضارعة في دلالاتها على الاستمراريّة لفاعليّة بقاء الذّات وتخليد أغنياتها في: (أطرّز، أتوجَّه، أحضن، أبعث، أُحيط، أُعالج، أبوح).

وقد أسهمت تلك المضامين الوجوديّة في توجُّه الشاعر بشكل القصيدة حيث النص الغائب واللاشكل، نشهد ذلك في "منزل" قالت"[1].

....

....

....

ولا أحبُّ أن أكون فاكهةً

أحبُّ أن أكون ماء البئرْ

والرَّغيف...

ينفرد الشاعر في "منازل في الأفق" بمعاناةٍ ذاتيّة خالصة إلى حدٍّ التجريد من أي بوحٍ أرضيّ على المستوى الإنساني، ويستلهم في خضمِّ هذه المجموعة عنترة واغترابه على نحوٍ مخالفٍ لما عهدناه من مأساوية الواقع الاغترابي المودَع في رمز عنترة حيث أفرغ القيسي الرمز من حمولاته القبَليّة وضاق حتى بلبوس معاناته وعدَّها إرثًا منسيًّا:

لقد عقَرْت ناقتي

حين كنتُ أغني

وأنشر فوق السُّطوح مناديل عبلة،

والأرض تأخذ عني

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٦٠٧.

فهل صار عنترة الآن نسيا،

وغابت بروق يديْه،

لتبدأ قصّة لوني!

وأعزف عنها

فلا خلُّها الآن خلّي

ولا ظلُّها عاد ظلّي(١)

....

كيف لا أنعطفْ!

فماذا تبقى لديها

وماذا تبقّى لديّ

لقد بدّلت ثوبها الساحلي

وألفيتني في بوادي يديْها

بلا كسْرةٍ،

أو مزامير،

تُفضي إلى دالية.. (٢).

ويعزف الشّاعر عن تلك العوالم إلى حدّ التجرُّد والانسلاخ في معاناته الأرضيّة الدّائبة التي لا يرى فيها نبوءة المخلّص، أو مزامير أورفيوس ليبدأ قصّة لونه الذاتيّ، واستشراف الأفق الآتي، كما نشهد توق الشاعر لفيضٍ إلهي جديد يكون مداداً لعروقه فيما يرتاده من آفاق:

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥١٦.

(2) **المصدر نفسه**، ص٦١٨.

كأنّي بلغْتُ ذُرى المُشتهى

وجاوَزْتُ شكي

فهل كان إبريقا دانيًا من شفاهي

إلهي... إلهي

لقد فاض نبعك فيَّ.. [1].

يبرز في المقطوعة أعلاه مسحةً صوفيّة في شعر القيسي، وتأثره بفكرة الحلول لدى الحلاّج(٣٠٩هـ)؛ ويعود ذلك إلى ثقافته بأفكار المتصوفة وتأثُّره بها وخاصةً أنّه ابتدأ مجموعة "منازل في الأفق" بقول للنفّري (٣٧٥هـ/ ٩٦٥م)[2]، فهو بالتالي متأثرٌ بوقفاته[3] على نحوٍ واضح في قصائد هذه المجموعة وموغلٌ بشطحاته الصوفية.

ويستهجن الشّاعر على امرئ القيس المكوث الأرضي، الذي يراه ضربًا من العبث، بقوله:

ألهى عروق البحر وانتظروا | *لا بارقٌ غنَّى ولا خَطَرَ*

فنجانه الثاني تجرّعه | *وتجرّع الإسمنت والحجرا*

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٦٢٣- ٦٢٤.

([2]) **المصدر نفسه**، ص٥٤٥.

([3]) **الوقْفة**: هي الأساس الذي يقوم عليها مذهب النفري وتعني عنده" أنْ ينفصل الصوفي تماماً عن السِّوى ويَفنَى عن الكونيَّة، وفي هذا الفناء لا يشهد الصوفي إلا الأحديَّة... إذ يفنى الصوفي عن نفسه وعن الأكوان فلا يعود يرى موجوداً سوى الله في الوجود، ولكن هذا الصوفي لا ينطلق في نفْيه للأكوان فيقول أنَّها معدومة بإطلاق، أو أنّ الأكوان يندمجُ وجودها في وجود الله بحيث تصبح الإشارة إلى الأكوان هي عين الإشارة الى الله، وإنَّما يُردُّ الصوفي في حالة الفناء عن نفسه، وعن العالم إلى حال البقاء...إلخ" . ينظر: التلمساني، عفيف الدين: **شرح مواقف النفري**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص ٢١.

لم تأتِ موعدها ولا بعثتْ   في صدرِ طارقها ولو خبرا(1)

حيث يتهكم الشاعر بتلك الآفاق على نحوٍ ساخر من طيلة انتظار امرئ القيس على الأطلال التي لم تورثّه سوى الصمت والجفاف والتحجُّر، ولا بارق ضوء في وقوفه.

ثم ترك لنا القيسي مساحة بياض واسعة أعقبها بـــ:

لـــم ينفـــق الأيّـــام فـــي عبـــثٍ   كـــلّ الرّمـــال تـــراود المطـــرا(٢)

إشارة "إلى الكفن الذي أورثه لنا ميراثنا الأرضي، وانعدام جدواه.

– في "كل ما هنالك" سنة ١٩٨٦م تعود عزلة الشاعر في اغترابه الذاتي عن الأرض وعزْفه عنها للبحث عن طوْق نجاة لذاته، ويستبيح دمه لموتٍ إراديّ علّه يفضُّ صمت السكون الأرضي وركامه.

أريدُ أن أكون وحدي

...

وحدي أريد أن أكون

كما القطارُ ينهبُ الطّريق وحده

كما الغبار

يهبُّ وحده

...

كالشُرفة الوحيدة

والخفقة البعيدة

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية** ، ج١، من قصيدة:" منزل امرؤ القيس"، ص٦٣٣.

(2) المصدر نفسه، ص٦٣٤.

في الصّمت وحدها تموتْ

كما دمي في كلِّ حربٍ وحده

يواجه الطّاغوت.. [1].

ويستكمل الشاعر قوامه السّماوي الشفيف الذي يغزله من خيوط أغنياته في "تشكيل"[2]:

مقهى،

وزاوية يُظللها الصنوبر

وسطوح أبنيةٍ،

وقرميدٌ قديم

آثار جدرانٍ مُشقّقة

وبابٌ غير مقفل.. [3].

في هذا التشكيل الأول ما يُلهم الشاعر لاستكمال المشهد بتشكيل ذاتي آخر على نحوٍ مفارق للتشكيل السّابق، إذ يُسخّر الشاعر كافّة إمكاناته اللغوية عبر تلك المفارقات.

في الجانب الثاني من التشكيل تظهر

نخلتان يتيمتان

ريحٌ تهبُّ خفيفة،

وفتىً يميل إلى الهدوء،

فتىً تجمّع غيمة،

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٢، ٢٢-٢٣.

([2]) المصدر نفسه، ص٢٩-٣٠.

([3]) المصدر نفسه، ص٢٩.

قطفَ الصباحَ، وأبعد القاموس عن يده،

وفكّر

مقهىً يظلّله الصنوبرُ

يمتد في هذا السُّدى.. [1].

تلك هي شهقة الحياة التي يزفر بها الشاعر لتخليص الأرض من يباسها وتلقيحها بمداد عروقه، ونبض ترتيلته الأولى.

في مجموعة "شتات الواحد (١٩٨٩م)" يعلن الشاعر في افتتاحية قصائدها التّعب من الطّواف، وعزوفه عن الغناء ويؤثر على ذلك أن ينام:

تعب المغنّي من ربابته، وآثرَ أن ينامَ

في آخر المنفى بلا شفةٍ

ويمحو ما تساقط من كلام.. [2].

نشهد في المقطوعة السابقة وهناً لصوت الشاعر الجوّال الذي بدأ يخفت، وتطلُّ صورة المنفى، وصورته كطريدٍ تنفثه المدينة وسط الزّحام. ويتساءل عن سببٍ مُجْدٍ لغنائه:

هل تقولين لي سببًا واضحًا في المكان

لأغنّي.. [3].

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣٠.

([2]) المصدر نفسه، ج٢، ٢٠٥.

([3]) المصدر نفسه، ص٢٠٧.

وتبدو مشاعر التردُّد، الحيرة، وشتات السؤال رمزًا لتشظي الذّات وشتات الواحد في عزلته وهذا هو الطابع العام والغالب على قصائد هذه المجموعة حيثِ انطفأ فيض الحياة في عينيه، وظل يراقب ذاته عند حدود منفاه الأصيل:

كيف سنبقى وحيدين بين المنازل

لا طفلةٌ أو صنوبر

ولا نـاي حتى نغنّي

ونرمي إلى النهر دفتر.. (١).

يبرز القيسي سلسلة من الضياعات، فضاع المزمار، وضاعت به معالم صوته، ولم تتحدّد لذاته أيّة وجهة، فاغترب عن ذاته، وضيّع هاتف السؤال واضمحلت روحه، وتعود رؤيته لذاته للتقزُّم والاضمحلال لتتحدد من جديد (   ) بين قوسين.

من بعيدٍ بعيد

صار صوتي يسعى بلا جهةٍ في الجهات

وصار لنا هاتفٌ قاحل

وحديثٌ قصير... (٢).

حيث يعلن القيسي إعياءه بالغناء، وتظهر مسحة الانغماس بهموم الذّات لدى الشاعر بين قصائد المجموعة جلّها على ذلك النّحو، وتصعيد نبرتها الغنائية في بثّ الشكوى ونفاذ الطّاقة:

وصِرتُ طويلاً

ولكنها لم تَعُد

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٢١١.

(2) **المصدر نفسه**، ص٢١٣-٢١٤.

لم تَعُد طاقةُ الأمس لي طاقةً،

لم أعد أتلهّى وراء العصافير

شختُ.. (1).

نلحظ في تلك المقطوعة نفاذ السأم الفعلي إلى قلب الشاعر، فجميع قصائد تلك المجموعة يربطها خيطٌ حقيقيٌ من الشّتات، وفقْد الشاعر لحماسه الأول، كأن أصاب غناؤه مسًّا من السأم فضاع صوته وتلاشت معه الأغنيات.

وفي الأيقونات الستّ نشهد امتدادًا لذلك الحس بالتشتّت، ويوغِلُ الشاعر في تقديمه ذاته على نحوٍ من التشتّت والزّوال(٢).

هي ما تبقّى من غيابكَ أو حضوري

وهي هذي الريح أعشاشي وخشخاشي الخفيّ،

لماذا أحاول من خَجَلْ

وهي الشحوب كما شحوبي الأوّل وخيبتي الأولى

وآنية الخجل

لا شيء، أغنيتي إلى الفوضى، ومفردتي مُقَلْ.. (٣).

في هذه المقطوعة ما يُفضي إلى دلالات شديدة الإيحاء على العدميّة والفوضى وأن ذات الشاعر ملاذها إلى العبث، واللاجدوى، والموت المحتمل.

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٢٣٢.

(2) يُنظر: المصدر نفسه، ص٢٧٥-٢٨٢.

(3) المصدر نفسه، ص٣٠٧.

كما أننا لا نرى طيف المرأة وسْط ذلك الشّتات، وكذلك الوطن، وعنونة المجموعة "بشتات الواحد" وثيقة الصّلة بالمضمون الدّاخلي لها، ويتجلى ذلك في تعبير الشاعر المفعم بالغنائية عن حزنه الذاتيّ الذي يؤول به شتاته إلى إحساسٍ مريرٍ بالفقد وخيْبة الأمل.

في مجنون عبْس ١٩٩١م" ينشغل الشّاعر بغناء بوحه الذاتي ويجعله مثل طيْرٍ بلا وجهة كما ينسرح الشاعر في صوته الغنائي الأوّل من القيود العروضيّة التقليديّة:

أسلمْتُ قيادي للكلمات تلوحُ بيدون عَروضٍ أو سقف

تسرّجني برنين قبائل روحي الخاسرة، وتُلقيني في الأبيض طفلاً

لم ينطق بعد أمام بكارة مخلوقاتي الأولى، حيثُ يُتاح فضاءٌ آخر

لي، تتشابك فيه خيوطٌ شتى وأراني.. (١).

يبتدئ الشاعر مجموعته الشعريّة تلك بتقدمة: "وأنقّح قمحي من رمل الوزن"(٢) التي لها صيغة الحضور في الاستمرارية على تنقية قمحه من رمل الوزن، وهي إيماءات موحية للإرث القديم الذي يمضي الشاعر فضْحه ليعرّي ذواتنا الحبيسة، وما جلبه لنا عار الصمت والركود إلى ذلك الإرث.

في سعف النّخيل،

في الكثيب المترامي الذي كجسدٍ عائم،

في الرمالِ التي تسفّها رياح انتظاري

في التواءات الصّحراء، وانثناء الغيم

....

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٣، ١٨٢.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨١.

.. أغمضتُ عيني وانتظرت يقظة الدم

يقظة ما كان يموتُ

أبحثُ عن جنوني القديم

عمّا يجعل الغناء يداً وسفينةً

وعمّا يُسندُ هذه القامةَ

قامة نخلةٍ تترامى في خاصرةٍ بعيدة

وتبثُّ نشيدها

كأنما إيذانٌ بموتٍ

أو صحوةٍ متأخرة

أبحثُ عمّا يعيد الدم إلى شرايين الذاكرة.. [1].

فالشاعر في تلك المقطوعة ماضٍ في غربلة بيدره ممّا نعته برمل الوزن وكل ما علق بذاكرته من سطوة الوزن عبر ميراثنا الشرعي في كتابة القصيدة، إنّه يتوجه نحو النص/ اللاشكل والعصيّ عن التعيين بما يتوازى وعمّق ما يرتئيه من الفتح وبعثٍ دمٍ جديد، كما ينظم خمسين أنشودة تخلو من أية عنونة، ويتركها مساحات بياضٍ في الفراغ، هذا البياض متروكٌ لإيحاء الشاعر بالملء وشحن ذواتنا من جديد وثقله حدّ الاختناق من أبطال الورق، الوريث الشرعي لتأريخ أمجادنا الرمليّة.

_ في الأيقونات والكونشرتو ٢٠٠١م"، و"منمنمات إليسا ٢٠٠٢م" لا نلمح أي بعد لدى الشاعر في تجديد الذات وإن كانت وثيقة الصلة بذاتيته، لكنه ماضٍ في تكرارها، كما أنّها بعيدة عن مبدأ التوسيع الغنائي الذي شهدناه في دواوينه السابقة، فكلا الديوانين طافحٌ بالغنائية المباشرة، فلا افتتان، ولا تجديد ولا ميلاد للغة التي تشفُّ عن حمولاتها البكر وتنأى بها عن

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١٨٧-١٨٨.

المخزون القبلي في رصد الأشياء والظواهر، ويبدو الشاعر مُغْرَقًا بتفاصيل الأشياء ورصدها بمسميّاتها بعيداً عن التكثيف الرمزي ومجازيته السحريّة في التجريد والنفاذ إلى الباطن في الرؤية، حيث يوغل الشاعر في تشخيص علائق الحياة على نحوٍ مباشر، وهذا مؤشر على تقليل العمق الانفعالي بها من قِبل الشاعر.

المبحث الثاني: الوطن

يغلب على قصائد القيسي الغنائية حسّ عالٍ بالتزامه قضاياه الوطنيَّة، ولا يكاد يخلو واحدٌ من دواوينه من شعور الغائب المنفيّ عن وطنه، تلك الفكرة الحاضرة الغائبة ظلّت هاجس الشاعر في جلّ تشكيلاته على المستوى الفنيّ والمضموني.

وذلك الحّس المنبئ بالكارثيّة وإحساس الشاعر الدّائم بالفجيعة جرّاء ويلات النكبة وضرورة المقاومة على مستوى الكلمة هو ما أفضى إلى المداخلة بين الشعر وكافة الأجناس الفنيّة الأخرى(١) كي تضطلّع بعبء الشاعر وقلقه إزاء القضية، دون أن تطغى النزعة الواقعية / السياسية على فنيّة الشعر، فالواقعية في الشعر لدى القيسي: "أن يكون الشعر قادرا على أن يمدّ جسوره مع الناس ويحدث التفاعل المشترك؛ لأن نفي ذلك يؤدي بالضرورة إلى نفي الشعر والفن عموما.

وأن يكون جوهر الفن شعبيا وواضحا، تبقى هناك مسألة، هي مسألة التفاوت بين ثقافة الفنان، وثقافة المتلقي، هذا المتلقي الذي يخضع لظروف استلاب وتجهيل كبيرة، ومستمرة، وبالقدر الذي هو مطالب بأن يناهض هذا الاستلاب والتجهيل، ويتصدى له بالقدر الذي يرتفع فيه ويهدم الهوة القائمة بينه وبين الفن أو الشعر..." (٢).

بمعنى أن ينهض الشاعر بقضاياه الوطنية والتعبير عن أزمة الواقع الفلسطيني من تشريد، ونفيٍ، وظلم، واضطهاد بوعي الفنان الذي يُخضع ذلك الواقع لانفعاله الذّاتي؛ ليخرج منه بوحًا آخر لا يقوم على انعكاس العالم في شعره بل تنعكس ظلاله بشكلٍ أو آخر في ذلك الشعر.

---

(1) يُنظر: محمد القيسي: الموقد واللّهب: **حياتي في القصيدة**، ص٢٢٧.

(2) **المصدر نفسه**، ص١٧٤.

وكان إحساس القيسي بالخزي والعار وغياب العدالة الإنسانية مكمن تصوّراته واغترابانه الحادّة التي لا يرى فيها وميض برقٍ في ظل الأنظمة القمعيّة، واستنفاد الحميّة في صدر العربي، هذا الوحش القابع المفضي إلى الإحساس بخفض الهامات ما دفعه في أول دواوينه "راية في الريح ١٩٦٨م" إلى تعميق الحسّ الكارثي في أولى راياته التي يرفعها حيث كانت في (المنفى) موضع شتات الشاعر الذي يبوح بشتات الآخر، وظل انعكاسات المنفى والتهجير، وما لاقوه من اضطهاد، كانت جميعها أطيافا وتنويعات على تلك المعاناة القوميّة لا الفردية وحسب.

"ينبغي أن نصدر في معاناتنا للتجربة عن وعي عميق بجوهرها الإنساني العام الذي ينفذ ببساطة إلى ضمير العالم كلّه. فنكون قد أخلصنا للدلالة الكليّة في مأساتنا... إلخ"(١).

ويلحظُ في مجموعة" راية في الريح" تغليفها بمعاناة إنسانية أكثر عموميّة في استدعاءاته طيف المسيح، ومحنة يوسف الذي أردوه إخوانه في غياهب الجب بمعطاها المباشر على السّلب وانعدام فاعليتها المستجداة، وفي هذا الاستدعاء السلبي يعكس الشاعر صورة ماضوية باهتة لعالمه المسلوب حاله حال القيادات المتناسخة المفرغة من أيّ معلمٍ للتجاوز أو العبور.

ونتلاشى هذه النبرة الانهزاميّة بالخفوت في دواوينه اللاحقة في: "خماسية الموت والحياة، ١٩٧٠م"، و"رياح عزّ الدين القسّام، ١٩٧٤م"، و"منازل في الأفق، ١٩٨٥م"، و"مضاءة بجمالها ومضاءٌ أنا بحزني ١٩٩٠م" على وجه الخصوص.

---

(١) شكري، غالي: أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص١٣٠.

ففي "آثار جرح"[1] من "خماسية الموت والحياة" يمزج الشاعر محن بيروت بمحنة الوطن ضمن عددٍ من التساؤلات الموحية بمجاوزة الواقع الدموي ورغبة البدء.

من يمنح الحنان في بيروت!

فاطمةُ التي شَمَمْتُ في حروفها

تنفُّس الأعشاب في الحقول

راحت وخلّتني أموت

مخيِّما على ضفاف اليأس والسكوت

ماذا أخطُّ أو أقول؟![2]

ليتخذ الشاعر فيما بعد من فكرة ابتعاث الفينيق منفذا للطلوع وطريقا للعبور بنبوءةٍ تبعث على البشارة.

أعطني من صمتك الطّافح حزنًا ومرارة

أعطِني من شجر الأيّام، من لحم التواريخ القديمة

أعطِني منها العُصارة

علّه يطلُعُ من حقل الرمادْ

قمر الجوعِ رغيفاً وثمارًا

علّني أبعثُ يا حُبُّ، نبيًّا

بين عينيه البشارة.. [3].

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٩٧.

(2) المصدر نفسه، نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص١٠٢.

والشاعر في هذا المستوى في تمثُّلٍ لفكرة الضد مع المتناهيات التي تنبثق من العدم لتحرير تاريخنا من ميقاته الزمنيّ المفرغ من أي بشارةٍ على البعث، ويلحُ الشاعر غير مرّة على هذه الفكرة

ليتني أستطيع أن أبعث من هذا الرَّماد

نبضة الفرحة والميلاد أهديها لطفْلي

وجهُ طفلي،

لم يَزل يسأل عن موت المدينة.. [١].

كما يقرن الشاعر في "القهر"[٢]، "الفراق"[٣]، "الوداع"[٤] المرأة بقضيّة الوطن/ الغياب، ليلخِّص مناجاته الحقيقيّة في عناقه للموت لا المرأة في:

"الموت والعِناق"[٥]:

حينما تسقط في ساحاتنا حتى الحجارةْ

حينما يُهدمُ بيتٌ تلو بيتْ

يصبح الموتُ إشارة

وبداياتٍ لصوت

عانقْ الموت بوجه الريح عانقْ

كلُّ لونٍ فوق وجه الأرض، في نسغ البدن

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١٠٦.

([2]) المصدر نفسه، ص١٠٨.

([3]) المصدر نفسه، ص١٠٩.

([4]) المصدر نفسه، ص١١٠

([5]) المصدر نفسه، ص١١١.

أنتَ إنْ أصبحت عاشق

يسقط المحتلُّ في الطين، ويبقى وحده وجه الوطن...

ويؤكد الشاعر كثيرًا على فكرة المقاومة والقتال، وأنها السبيل المخلص لتراب الوطن:

المحهم يستبيحونك الآن، ويصلب وجهك في كلِّ ساحة

وتمّحي تضاريس جسمك، تُبنى عليه الهياكل

واسمُك يُنفى من الخارطة

تعالي

تعاليْ نقاتل.. (١).

وتظلُّ صورة الصّلب مِداداً لبوح الشاعر في تعظيم الحس الكارثي بالهزيمة والامّحاء بتلاشي خارطة الوطن. فيحتفظ بظلٍّ لبقائه في استدعائه طواف أورفيوس ليبدأ من جديد:

لأنّي المغنيّ تعذّب فوق الصّليب، وطاف أقاصي الدُّروب

وظلّ يلوب

سنينًا ليأتيك طفلا جديداً تعرّى وألقى ثياب السَّفر..(٢).

فيظل الشّاعر محتضنًا عذابات أورفيوس وتطوافه على نحوٍ من تنامي رمزيّته إلى المحنة، وبوح الشاعر بأغنياته بطريقة الاستدعاء الخفيّ لرمزية أورفيوس على الثورة، لا يأتي على شاكلته الأصيلة بل يمنحه الشاعر شيئا من محنته الذاتيّة المقرونة بضياع الوطن، وهو بذلك "يُغني الرمز ويوسّعه ويردفه برموز أو صور حتى يشعَّ، ويعطي إمكانياته كلها ... إلخ"(٣).

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص١١٥.

(2) **المصدر نفسه**، ص١١٨.

(3) غنيم، غسّان: **الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر**، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٨٣.

في: "حين قال سامر، لا في المواجهة الأولى"(١) من منظومة رياح عزّ الدين القسّام ١٩٧٤م تخفت النبرة الغنائية عبر بنيةٍ حواريّة يشيّدها عددٌ من الأصوات: سامر/ والمرأة/ والجوقة، وجاء منحاها الدرامي الذي طغى على الحسّ الغنائي في تقديم معاناة الشاعر بمنأى عن المباشرة، وإن كانت تلك الأصوات ما هي سوى امتداد لصوت الشاعر الذاتي؛ ولكنها تنويعات على الذات في تصعيد الحسّ القومي وتخفيض الحسّ الذاتي في بثّ معاناة الوطن.

ويبقى الخصْب الماديّ في رؤية الشاعر هو المعادل الموضوعي لانبعاث الوطن وميلاد الأرض، المقرون برفْع الدّم في نظر الشاعر:

سامرِ يختار الموت

صوت سامر- إنّي أؤمن أن المطر الخير سيجيء

ويكسونا بالأعشاب

وستطلعُ ثانيةً أزهار الحنّونْ

ويعمُّ غناء الأطفال

ويكون على الأرض

فرحٌ غامر.. (٢).

فتظل فكرة الانبعاث الأيقونة المختزلة في ذات الشّاعر وخلاص الوطن، والموت سِفْر التكوين بالنسبة إليه الذي تتحدّد به كينونته الأولى:

اللّيلة يرسمُ أقمارًا خضراءْ

فوق الجدران

---

(1) **القيسي: الأعمال الشعرية**، ج١، ص١٥٣.

(2) **المصدر نفسه**، ص١٦٣.

ويُغني للإنسان

اللّيلة يحتفل وحيداً في عرسه

يُبدع موّالاً، وأناشيد جديدة

تحمل رائحة القمح الأسمر

والأرض الظمأى، والعشب اليابس

اللّيلة يمنحنا سرَّ الخصب، وبدء التكوين...

كما عُني الشّاعر بتوظيف الفلكلور الشعبي الفلسطيني ممّا رفع سقف غنائيته في رثاء الوطن، وكان مولعا بالمواويل الشعبية التراثية (المصحوبة بالعزف على الربابة) ممّا أضفى حضوراً متميزا لمكوناته الإبداعية.

وعودة الأدباء إلى ذلك الموروث التراثي فيه تأكيدٌ على الهوية الفلسطينية " ... عودةٌ محكومةٌ بالشّرط الاجتماعي التاريخي الذي يسود وطننا العربي وبمتطلبات معركة إثبات الذّات القومية التي تخوضها الجماهير العربيّة، وفي طليعتها الشعب العربي الفلسطيني"(١).

(يا ابن العم يا ثُوبي عليَّ

إنْ جاكْ الموت لا ردّهُ بيديَّ

ابن العم يا ثوبي الحريري

لا حطّك فوق جناحي واطيري

واهدي فيك... ع بُرج الخليلي) (٢).

(1) بسيسو، عبد الرحمن: استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، د. ن، د.ت، ص٧.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص١٧٠.

وفي تلك المزاوجة بين فنيّة الشعر وفنية الأغنية الشعبية ما يمكن الشاعر من تكثيف
الحس الانفعالي بمحنة الوطن بما يختزله الموروث الشعبي من المعاناة الموحية، والتي لها أثر نفسيٌّ بالغ على ذواتنا.

وتلك المراوحة في الارتداد إلى الماضي العتيق تجعل الشاعر أكثر إمعاناً بالحاضر ومحاولته تنقيته وتجويده عبر بوح الكلمات.

ويستند القيسي في قصائده على حسٍّ عالٍ بالوطنيّة لذا فهو يستقطب كل دالٍّ، ويستنفر كل لفظ، ويشحن كل رمز ويفرغها من إحالاتها المرجعية تاريخية كانت أم أسطوريّة ليودِع فيها كمائن أغنياته للمجاوزة والعبور:

○أحمل تذكارات الأمس،

مواويل الجبل وصوراً للأطفال الباكين

أحمل وطنا يتوجّع

فأنا منذ قُتلتُ

هاجرتُ إلى مملكة الاعشاب،

سكنت قلوب الشجر، وأعراق الزعتر، قلت:

يأتي مَنْ يكسرُ هذا القيد

يأتي من يُشعل الأرض ويحترم الإنسان

لكن لم يأتوا حتّى الآن

متى يأتون؟!

– يا شيخي الطيّب

– أحيانا يفلت منّي المعنى

لكنيّ أؤخذ بالصوت

والحزن الأخضر في كلماتك

كيف تقول قُتلتْ، وها أنت أمامي؟

○ الموتُ رفيقي

فلذا يَسمح لي أحيانا

أن أتجوّل في مملكتي

وأطوف على الأحياء.. (1).

يستحضر القيسي في هذا القالب الدرامي لأغنياته، بحيث لمْ يطغ فيها اشتغال القيسي على تجسيد الأدوار قدْر اشتغاله على أصواتهم الحوارية الشتّى طواف أورفيوس وتجواله، وجهاد القسّام البطولي، وأبي حسن اللدّاوي الشخصيّة المتخيّلة التي رمز بها القيسي إلى الفئة الشعبية من العوام.

فيحاور اللدّاوي مانعته بالشيخ الطيّب- القسّام- بصوتٍ متشابكٍ مع صوت الشاعر الذاتي في الامتداد، وعمق الانفعال بشخص القسام البطولي، حوارًا أرضي الطابع محفوفا بالتساؤلات والتردُّد والحيرة في استكناه الخلاص، فيعقبه صوت القسّام الأورفي على هيئة فواصل مشاكلة لفواصل القرآن وكأنما صوته نفحة إلهيّة، فرفيقهُ الموت وسكناه السّماء، ويسمحُ له بالهبوط والطواف في مملكته الخفيضة (أرضُ الأحياء الموات).

يلخص القيسي فكرته الوجوديّة السّابقة عبر عالمٍ من المتناقضات، فيصبح الموت روحًا رفرافةً تحيا في السماء، وتصبح الحياة موتًا محتومًا على هذه الأرض لما تجلبه من العار والذلّ ومهانة الإنسان.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ١٨٨-١٨٩.

تلك التوسيعات الغنائية على المستوى البنائي، والدلالي والتخييلي لإنْ شاكلت بعض الإحالات الرمزيّة في مستوى الحضور المعرفي في طوْره الأول إلاّ أنها تنصهر في (ألما بعد) بالخط الفكري العام الذي انتهجه القيسي في إنتاج دلالات النص، وتعضد من تماسك أبنيته الداخليّة لتُحيله بنيةّ منغلقة تنأى عن الحضور إلى مرحلة الغياب المعرفي على نحوٍ تصاعديّ لتشكيل النص غير المنجز.

وتصعيد الحسّ الغنائي على الوتيرة السّابقة يتزامن مع العديد من التوسيعات، وتطلُّع الشاعر في توجُّهاته بالنص لما بعد الحداثة الخاضعة إلى مبدأ تلاشي فكرة نقاء النوع الأدبي وإلغاء فروقاتها الحاسمة ممّا يُدرج القصيدة تحت مسمّى القصيدة الغنائية الممسرحة.

ولا ضير من تلك المداخلات الحواريّة في أفق القصيدة الغنائية وتعدّد الأصوات المتداخلة سيّما وأنّ القيسي ينحو بها منحىً تجريديا يحول دون بروزها أصواتا حقيقيّة لأشخاص يكتمل بهم عناصر التجسيم على المسرح.

_ في "الحِداد يليق بحيفا ١٩٧٥م" يرفع الشاعر رايات الموت والنار مهموما بشهقة التفتُّح، محتفيا بفكرة الموت البطولي على غِرار ما سبق، فيتقنع مجددًا بنار الفينيق واشتعالاته:

مراسم قهرك جاريةٌ،

وأنا احتفي بجواد التفتُّح والنار في ليلك المأتمي

وأحمل راياتي السود، أولدُ في شهقة الموت،

أعبرُ في حزنكِ الساحليّ

أغني فيمنعني الشرطيّ

تيممتُ باسمكِ آن طويتُ الصحارى إليك وكان الطريق

خنادق فارغةً،

أو

بنادق عاطلةً،

والرياح تُصفّرُ في "الغُور" ما من بريق

ولا من دُخان اشتباكٍ هناك لا طلقة في الفضاء الرماديّ

هذا زمان السكون المدوي، زمانُ الحريقْ

وكان الكُسالى يفلُّون في الشمس قمصانهم،

مفرغين من الحلم والفعلْ،

كان شرارُ الظهيرة يمتدُّ نارا

وموتاً مُثاراً.. (١).

....

يأتيك برقي الخفيْ

وأحلمُ بالفقراء جيوشا

وكلّ الصعاليك والخارجين على الموت حزبًا،

يقاتل باسم الزهور التي تذبُلُ

وباسم السنابل والقبّرات التي تُقتل

وباسمكِ حتى يعودُ الزمان البهيّ.. (٢).

اتخذ الشاعر من مدينة حيفا قالبًا يصبُّ فيه حسّه الفجائعي بفكرة الحِداد، ومواجهته لها بعالمٍ من تحوُّلات الذات والانعطاف بها من مستوى الرماد الأرضي وسكونه إلى رماد الفينيق.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٢٢٣– ٢٢٤.

(2) **المصدر نفسه**، ص٢٢٨-٢٢٧.

بارِق البِشارة وبريق الضوء وشعلة امتداد الشاعر في الترفُّع عن الركام الأرضي، فيتيمم بتراب حيفا تطهيرًا لها من دناسة المحتلّ ليطوي الصحاري ويحلّل البنادق العاطلة في كيمياء اشتعاله بنار الفينيق.

أورثني أهلي قانون النّار،

وفعل إعادة ترتيب الأشياء.. (1).

ويمضي الشاعر في التوقد بنار الفينيق حيث اتخذه رمزًا لفاتحة الختوم وناقوسه المدوي في عالم الغفلة.

حلمي لا يهمد، حزني لا يخمد

وأنا أتوقدُ جمراً، أتعمدّ بالريح

سلامُ الشفقِ الناري عليكِ،

سلام اليوم الآتي...

....

ودليلي هذا النهر الأحمر ينبعُ في خاصرة القسام

ندىً وشجى ودمًا لوَّن حنّون فلسطين وأعطى

أطفال الوحدات الحزن الباكر، بدء التكوين

فشبّ على الطوق أسايْ

يُنذرُ بقيامة أفراس شهبٍ، تمرُقُ جامحةً،

وصبايا تتفتح كالصُّبح رؤىً طامحة،

ويُبشرُ بالبحر، يصير البحر جميلا كالخبز،

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٢٣٥.

ماءُ المتوسط يدخل عافيةً، وشفافيةً، ونبيذا... (1).

يبحث الشاعر في المقطوعة السابقة عمّا يوازي فكرة بعثه الجديد إيذانا بالعبور وخلاص فلسطين، فجنح إلى تخصيب النص بالعديد من الإشارات والرموز الموحية الدّالة على فكرة الانبعاث كتوقد الفينق وفكرة المعموديّة، والعشاء الأخير، ويستلهم شرارة البدء من رمز الثورة عز الدين القسام، ورمز القيامة الممثل بالمسيح حيث يتوسم بهم لخلاص الأرض، ويظهر ذاته بلبوس المخلص المنتظرْ.

إن الإحاطة المعرفيّة بمرجعيات القيسي السابقة تعيننا على رصد منابع الرؤى، وتشكلاتها ودورها في اغتذاء مخزون وعي الشاعر الغنائي ونبضه، كما تُحيلنا إلى مجموعة التقاطعات المعرفية التي أفضت بدوْرها لاشتراطات البنية الملائمة في قصائده الغنائية ككل.

هذا ما يقودنا إلى نتيجة مفادها أنّ العبرة في رصد منابع الغنائية لا تتمثّل بالفكرة المودعة مهما تنوعت موضوعاتها إنما العبرة في طريقة تقديم الفكرة الغنائية التي تضطلع بحجم معاناة الشاعر، ومدى وعيه الانفعالي بها الذي كلما ازداد حدّةً زادت قدرته على الاختزال العمقي لها، ومحاولة تكثيفها لا بمطابقة الأوصاف لماهياتها، وإنما بتجريدها من تخوم المقاربات ومشابهة الواقع المادي، والتركيز على حدّة الانفعال وعمقه في إخراجها الغنائي، بإيجاد بديلٍ لها في بؤر التنافرات الموازية لكل ما هو موضوعي، وبمواربتها عن الواقع المادي.

ـ في "إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها سنة ١٩٧٩م"

يمزج الشاعر سارا برمزيّة مريم في إنجابها المخلّص

هي الآن في عرْسها

مطرٌ من أمْسها

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٢٣٧- ٢٣٨.

وأرى غدها مهرجان

...

هي الآن في أسْرها

جارةٌ للنخيل تهزُّ، فيساقط الليل في حِجرها

بلحًا ناضجا وأمان

هي الساحُ والوثبة المقبلة .. [١].

الشاعر يتنفس بقايا وجوده المقرون بالوطن عبر الغناء المستمر، فيغنّي المطر الذي يجيء، وينهلُ من عوالق وعيه الذاتي بمخزون ما اشتعل به التاريخ؛ لذا نراه حريصا على رسم الأشياء وهندسة تفاصيلها العارمة بالحياة لأنها باتت من مشكلات إحساسه الذاتي بقيمة البقاء دفاعا عن القضيّة الأسمى (الوطن).

هكذا تخرج من أضلاع سارا

جوقة القتلى

وأزهار الحدائق

هكذا تخضرُّ في شباك سارا

مزهريّات الحرائق...

هكذا تبدأ في أعراس سارا

الأناشيد المدمّاة

المشانق.. [٢].

([1]) **القيسي: الأعمال الشعرية،** ج١، ٢٨٠.

([2]) **المصدر نفسه،** ص٢٩٠.

ويراوح الشاعر بين مفارقتي احتراق الفينيق/ المُخصِب/ والمعجون بالمعاناة، وبين المشانق كنايةً عن فكرة الصّلب التي ابتدأت بها أعراس الخلاص.

_ في:"اشتعالات عبد الله وأيّامه ١٩٨١م" يفتتح القيسي ديوانه بتناص مع الآية القرآنيّة الكريمة: قَالَ تَعَالَى: ﴿ ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ ﴾ [المائدة: ٣]. ففيها إشارة لاغزة إلى النبي المصطفى، حيث ابتدأ القيسي أولى قصائد هذه المجموعة بقصيدة "اليوم أتممتُ تعاليمي"[١]

كما ابتدأ الشاعر مجموعته ككل بـ "كتاب الطلبة"[٢] للّغز بتبعيّة العرب وخذلانهم القضيّة.

يقول القيسي في قصيدة اليوم أتممتُ تعاليمي:

يا مساء الخير يا غرناطة الحزن،

ويا غرناطة الوحْشة والرعشة،

ما هذا الزحام، الموج[٣]،...

....

ما انتسابي لمزامير وبرْق النهر نقشٌ عَرضيٌّ،

ما انتسابي لمزامير وبرق النّهر، إلاّ بعضُ أسفاري

لعينيْكِ،

فيا عائلة الأعشاب هذا كورسٌ حيٌّ يؤدي الآن،

إصحاحَ الخروج الملحميّ العفوي الوجه والإيقاع،

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية** ، ص٣٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٤٥.

تمتدُّ البساتين إلى الصحراء والبحر

خذي فاكهة الدرسِ الختاميّ وهذي الرائحة.. (1).

يربط الشاعر خذلان العرب لقضيتهم بالركون إلى الصُّحف الأولى، وينعى انتسابه للدَّم العربي، وينعى ضياعهم غرناطة وكثيرا ما يستدعي الشاعر مدن الأندلس القديمة في شعره غرناطة، وقرطبة، وإشبيلية، وطليطلة وهي من قبيل الاستدعاء المكاني الذي يودِع منه حسّه بالاغتراب؛ تأثُّراً بأشعار الشاعر الإسباني فديركو غاريثا لوركا (١٨٩٨- ١٩٣٦) الذي كان محباً للتراث العربي ومولعا بتوظيف الرموز الأندلسية[٢]، "وغرناطة في شعر القيسي ترتبطُ، مثلما هي في أشعار لوركا، بالحزن، والوحشة، والمعاناة الشديدة"[٣] فضلا عن التفاعل الزمني المبثوث في استدعاء القيسي للحس الماضي والحاضر على صعيد الأمكِنة "والتعالق بين الزمنين من حيث كونهما حاضنين جنتين أرضيتين: الأندلس وفلسطين"[٤].

بدأ العام الدراسي فما نقرأ؟

اقرأ باسمِ هذا الجوع، واقرأ ما خلقْ

خلقَ الإنسان من فقرٍ وجوعٍ وعَرقْ[٥]

....

يا شموسي الدّافئة

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٣٤٦.

(2) يُنظر: العامري، محمد: **المغني الجوال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١م، ص١٦٠ -١٦٤.

(3) خليل، إبراهيم: **محمد القيسي: الشاعر والنص**، دار الفارس، عمان، ١٩٩٨م، ص٣٦.

(4) العامري، عمر حسن: **الاغتراب في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير بإشراف أ. د يوسف بكار، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠١٠م، ص٤٩.

(5) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ٣٤٨.

ملكوتي أنتِ، عَزَلْني الحارق اليوميّ، فُوَضتُ عن الجوع،

.....

وطوّفتُ رسولاً موفدًا من ليل غرناطة،

طوّفتُ إلى الطلاّب في العالم،

ناديتُ اخرجي غرناطة الآنَ إلى جدولكِ النائم

والمجهول، أمداءً وبيتًا

واخرجي من هذه العتمة مشكاةً وزيْتا

فإذا الليل سجى

ما ودّع الطالبُ ظلُّ النّخل والرمل، ولا القلبُ قلى

يا حقولَ الجوع هاتي الكتبا

....

أنا ضوّأت لياليكِ بأشواق المصابيح، وأشعلتُ جبيني لهبًا

فاقرئيني فاتحة ... [1].

في المقطوعات السابقة تبرز النبرة المعهودة لدى القيسي في تخصيب النصّ بالإشارات الملغومة بحسّ المفارقة بين الذات المنبثة من فيضٍ إلهي، والآخر المفرَّغ الركام، والمفضي إلى الفقْر والجوع والنَّصب، إذ يبدأ تعاليمه لطلابه بالمعارضة لما نهلوا فيه من التبعيّة التي ما أورثتهم سوى الفقر والنَّفي، وكأن الشاعر بهيئته تلك على شاكلة النبي الموفَد لخلاص البشريّة

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣٤٩-٣٥٠.

ومعارضًا له في أولى تعاليم البشرية المودعة في آية: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾ [العلق: ١]، وإخراجهم من بوتقة مشكاة ملكوتهم(١) وعتمتها إلى مشكاة زيته المضيء.

ووظَّف القيسي تلك الرؤية في مداده على البوحْ الأوّل والتعاليم الجديدة، لما التصق في أذهان العرب من التبعيّة وتقوقعهم حول دائرة مفرغة لا تفضي إلاّ إلى الرّمل والجوع التي باتت ركنهم الذي لا يودّعونه أبدًا(٢) في قوله:" فإذا اللّيل سجى ما ودّع الطّالب ظلّ النّخل والرّمل وما القلب قلى" . ويدعوهم بالبدء من شرارة مصابيحه مشتعلة لهبا إيذانا بالفتح الجديد والانبثاق الكوني.

ويمضي القيسي في السخرية من ميراث العرب ودائرتهم المفرغة التي لا تُفضي إلاّ لأغوارها في قوله: "كتاب الأغاني"(٣) حيث يمضي الشاعر بعد إطلاقه هذه المقولة في قصائده إلى حدود الفراغ وعدم الكمال لبوابّة العبور، وهذا ما حملني على القول السّابق إن القيسي لا يرى في أيام عبد الله سوى الركام، وعدّ أيامه مرسوماً سلفيًا للدخول بالقنوط الأرضي الذي يودُّ الشاعر اجتيازه، وتحققت معه تلك الرؤية التي انشغل فيها بحس المجاوزة في ديوان: "عازف الشوارع ١٩٨٧م" بالعبارة التي أطلقها للبدْء في قصائد مجموعته بـــ "عبد الله يمتلك أيّامه"(٤) كناية عن حضور شرارة البدء في ذاته.

---

(1) تناصاً مع الآية: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾ [النور: ٣٥].

(2) تناص مع سورة الضحى: ﴿وَالضُّحَىٰ ① وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ ② مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ③﴾ [الضحى: ١– ٣].

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٣٥٩.

(4) ينظر: **المصدر نفسه**، ج٣، ص٧.

ومهّد القيسي لذلك الحضور التنبؤي لذاته في: "منازل في الأفق ١٩٨٥م" الذي انشغل فيه عن همّه القوميّ بهمه الوجودي، والاشتغال على ذاته ليؤول فيما بعد عبد الله الجديد الذي يمتلك أيّامه.

وما إن تخفت تلك النبرة في بثّ حسّه الوطني الذي كان موقوتا باشتغالاته على ذاته منبثا مخلصا حتى تعود في ديوان "كل ما هنالك ١٩٨٦م".

هذا حال كلّ شاعر مهموم بقضاياه الوطنية، والقيسي صاحب قضية، ويشتغل على تجنيد حسه الانفعالي لصالح تلك الرؤية، وهذا ما يخلّص الغنائية في أشعاره من السطحية والابتذال، كما يعمل على تفعيل جميع الرؤى الداخلية المنبثة بكمينه السرّي بالغمز والتلميح لا بالمباشرة والتصريح.

- في "كل ما هنالك ١٩٨٦م" تتعالى صيحات جراح الشّاعر النازفة بميراث كهفنا الأرضي ونهرها الدموي الجارف، وتشتعل قصائده بشعور الخيبة من ذلك الإرث حيث الركام، والفراغ محافل تأبين لذواتنا ومُلاقاة حتْفنا:

ماذا تركتِ لنا من الشجر

ها إنّنا أثرٌ على أثرْ

تمّوز غاب وآب منتظر(1)

ماذا لدى أيلول من خبر؟!

لا أعود لأبقى...

ولا أنحني، أو أميلُ إلى زاوية

شاكيا من خريف التلاميذ،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣١.

لا أنتحي أي مقهى هنا

أو مكان قديم تداعى،

ولا أستعير كلاماً يعالج هذا السُّعار الفقير،

...

لأبدو صفيًا،

فلستُ وفيًا

لهذا الفراغ المقيم

واضحٌ وحميم

وعسيرٌ دخولي وكَسري،

ففيَّ جنون المخيَّم،

فيَّ تكلَّم صوتٌ،

وغادر كهفَ الرقيم[1]....

يعلن الشاعر انفصاله عن ميراث الأرض بكل تعالقاتها ويصبح في حالة انفصام عن الزمان والمكان، ويتجوَّل بقيثارته حيث اللازمان واللامكان ليعزف بها جميع ألوان المعاناة، فهو لا يريد العودة إلى مثواه الأول حيث (المنفى)، ومناخ الأرض لا ينسجم وطقوسه فلا هاديَ بلا بريد، لهذا يريد لصوته فقط أن يتكلم عن جنونه المقيم، وفقدانه الأرض الذي أودعه (الاغتراب، والتشريد) في المخيّمات.

في "مجنون عبْس ١٩٩١م" يختزل الشاعر عذابات عنترة وغربته في المنفي:

ليس همُّ المهر، طولُ المسافة

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ٣٢- ص٣٣.

ليس الغرباء

أو الرحلة المقفلة

ليس دمه القابل للإهمال

المهدَّدُ بجفافٍ قريب

وليس زاده القليل

وافتقاده الظلَّ والأمان

ليس كلُّ هذه الشّراك

أو أن يعود عاجزاً

أو خبرًا في كَفنْ

لكنّه تذكّر الوطن

فاستوحشَ الأشياء

....

أواه يا عبْس

أيُّ مهالكَ توردين عنترة[1]!

فكلُّ ما يدلي به الشاعر في المقطوعة السابقة مدفوعٌ بشوقه إلى الوطن، فهي قضيّته الأسمى، ويسْري في هذيانه المحموم لا لجنونه بعبْلة قدر جنونه بعبْس.

في "عازف الشوارع ١٩٨٧م" كانت شارة البدْء عبد الله يمتلك أيّامه حيث يعود الشاعر مجددا بذاته على الأرض ويلتصق أكثر بواقعه الأرضي المحموم بنيران الواقع وكارثيّته:

ما دامت الكتابة

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص٢٠٤-٢٠٥.

هي هذا الحزن الحميم، المطالَبُ بالخنق

وسوف يمدد جسده الهائل الفراغ

بين صحرائين عصريتين

ويمنحُ نفسه إجازة مفتوحة

عن رَعي النّوق السارحة

ومشقة البحث عن الكلأ

لأن مؤسّساتٍ كثيرة

ستظلُ برؤوسها عارضة خدماتها الأنيقة

للأمير الشرقيّ

الطّالع من فراغ الأزمنة

والمحاطُ بأسراب الجواري، والأقداح المترعَة(1)*...*

يُشهر القيسي سيف الكتابة في وجْه من يطالبُ بخنقها في زمن الصّمت، والتي أُخذت شكل إجازة مفتوحة كجسدٍ هائل من فراغ الفكْر، ليفتضح القيسي بتلك الاستعارة الأيقونية الملغمة عار الشرق، وخذلان العرب قضية كفاح الشعبِ ونضاله.

كما يفتضح مساومات أمراء الثّروات النفطيّة على الدّم العربي، وصحراء عقولهم، ويعري قادتهم المعجونين بالتفريط مقابل اللّذة، ويعتصرون من دمّاء الشّهداء نخْب اللّذة المترعة.

ويجعل القيسي من الكتابة نفسها سبيلاً لمحاربتهم بالكلمة فهي دليله، وسوْطه الجلاّد، ويجعل من ذاته مرافعًا باسم حقوق الإنسان ضدّ كلٍّ من يُقايضُ على حرياتهم المنشودة:

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ١٢-١٣.

هذه ربابةٌ، وهذا عُنقي

هذا دفترٌ، وهذا كتابي

....

ثمَّ ينفضُ عبد الله قفاه ويمشي.....

فلا يشمُّ إلاّ غبار المفاوضات

ولا يرى إلاّ البحر جاثيًا

...

فيبدأ المرافعة:

أنا عبد الله، الهنديّ الأخير في المدينة

لا أعرف الخضار الطّازجة

ولا نعمةَ القُبَل في مساءٍ هادئ

مع ذلك أنجبتُ طفلَيْن جميلَيْن

في غير مسقط رأسي

ومن حقّي الآن أن أقفَ

ضدَّ من يحرم طفلَي الخضار والتُّراب.. (1).

يعلن القيسي عن ذاته بـــ (عبد الله) التي تختزل معها كلَّ مناضل مأسور في محكمة الشرق، فلا يقبل المفاوضات ولا المساومات على حريّة طفليْه اللّذين أنجبهما في منفاه متشرّداً عن وطنه.

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١٦-١٧.

و(الكتابة) هي عزفُه، و(ربابته) صوته الذي يمدُّ عنقه متأهبا لهدْر دمه في سبيل الكلمة، والتي ينعى بها خذلان العرب وتناسخ قياداتهم المفرغة من حمية الدّم العربي وصونه، فيحرمون أطفاله القوْت والأمان ويمنحون قتلة الأبرياء صكوك البراءة والغفران.

في "مضاءة بجمالها ومضاءُ أنا بحزني ١٩٩٠م" تلحظُ الباحثة امتداد الخطّ الغنائي الذي شهدناه في "شُتات الواحد ١٩٨٩م" الأقرب إلى المباشرة والوضوح لقصائد هذه المجموعة:

مرَّ خميسٌ وخميس وجمعةٌ وسبت

ما حطَّ عصفورٌ على سياجنا

ولا سَرتْ أنشودةٌ في البيت

ولم تحمل أصابعي شيئا سوى الغبار

كنتُ أقلّب أيّامي

وأبحث عن طفولتي المخضرمة

بين سِدرةِ الجميز البعيدة في الوطن

وبين صفائح المخيّم الصفراء التنكيّة

جاهدتُ كي أعثر على يومٍ فالتٍ من الدّائرة

لكنّها كانت تتسع

لتشمل أكثر من صحراء .... [1].

وبتتبع التطور المرحلي لأشعار القيسي الغنائية يُلحظ في هذه المجموعة بعامّة والمقطوعة السابقة بخاصة انعطافه إلى البساطة في التعبير عن معاناته، وإمعاناً أكثر منه بالحسية في جلّ استعاراته المبثوثة بالتلازم مع تخفيض حدّة الكثافة، وقلّة في درجة التشتُّت،

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص١٤٩-١٥٠.

حيث احتفى كثيراً بآلامه وأوجاعه وانكساراته بارتفاع حدّة النبرة الغنائيّة، وبرؤية أكثر وضوحاً على انعكاس قتامة الواقع العربي في شعره.

في "الأيقونات والكونشيرتو ٢٠٠١م" نجد في هذه المجموعة ضحالة "للفكرة الغنائية المودعة بحب الوطن والتي شهدت توسيعات واسعة في دواوين القيسي فترة السبعينيات والثمانينيات، وأصبحت تركيزا على ذاتية الشّاعر وبثّ همومه الوطنيّة وبرؤية أكثر وضوحا من سابقاتها. يقول القيسي في "خمسُ حماماتٍ وعباراتٌ بغداديّة":

ألقيتُ بوردي في النهر،

وكلّمتُ الغرقى:

أسمع صوتًا في الماء:

أنا من أهل بغداد،

تصدّع كلُّ شيءٍ فيّ، وامّحت العلامات،

امّحي خطويْ إلى جيران قلبي وامّحيت،

نسيتُ نكهة ما عرفتُ على البسيطة،

كانخطاف العاشقين،

نسيتُ آخر صورةٍ للأرض

مملكتي الفراغ، وليس لي اسمٌ هنا

أو ساعدان إلى الوظيفة،

لا أرى غصنًا أمدُّ إليه أغنيتي فأصعد

هكذا أحيا

وأمشي في مياه النهر منسيًا،

كأني لا رقيم تركتُ خلفي[1]*!...*

يختزل الشاعر في تلك الأيقونة ذاته، ويسقطها على صوتٍ آخر مُلهمٌ بوردِهِ الذي أودعه نهر الغرقى.

ويوظّف في تلك الأيقونة حالةً من الدهشة، التي اختزلت الإمكانيّة على حفظه كائنا يقبع في الفراغ، وكما يصورها القيسي لحظةً من لحظات الانخطاف، وهي في عُرف الصوفيّة لحظة للكشف والتّجلي[2]، ولكنّه الكشف الذاتي لحال الشّاعر على الامّحاء والعجز والتلاشي وليس الكشْف المنبئ بالتجلّي والصعود.

كما يختزل الشاعر الحالة ذاتها في "منمنمات إليسا ٢٠٠٢م" التي يطغى على قصائدها إحساسٌ عالٍ بالمرارة والاغتراب، وتُفضي إلى تداعيات التجربة ذاتها من البوح والكشف المباشر عن تلك المعاناة.

يقول القيسي:

أروح إلى الشامِ،

ظنّا بأني أرى الشام،

او ما عرفْتُ

أروح إلى فندقٍ وأراني غريبًا

فلا أجد الشام في الشام،

أنّى مشيْتُ، وأنّى وقفْت

وما كان يُدعى هنا بردى

([1]) القيسي، محمد: **الأيقونات والكونشيرتو**، دار الفارس، عمان، ٢٠٠١م، ص١٥٤- ١٥٥.

([2]) يُنظر: الخفي، عبد المنعم: **معجم المصطلحات الصوفيّة**، ص٢٦٤.

ورثاه قديما أخٌ لي

في القصيدة، كيف اختفى

عازفًا عن عصافيره

راجفًا تحت عينيَّ حتى ارتجفْتُ[1]*!*

ففي القصيدة تنويعات على نفس الوتر الغنائي السابق في بكاء الذّات، ورثاء الوطن الذي تلاشت معالمه بتلاشي نهر بردى وامّحى معها وجود الشاعر ذاته.

والقصيدة السابقة هي نمنماتٌ بالفعل على الوجع ذاته، وصوت أنين الشّاعر بديلا عن عزفه، كما انعكس فيها حالةٌ من العجز والاستلاب الروحي التي وصل إليها الشاعر بتصعيد حدّة الشعور بالاغتراب.

(1) القيسي، محمد: **منمنمات أليسا**، دار الفارس، عمان، ٢٠٠٢م، ص١٢١- ١٢٢.

المبحث الثالث: المرأة

شغلت المرأة مساحات واسعة في أشعار القيسي على جميع مستوياتها من الحضور الحقيقي، والرمزي، والأسطوري؛ لارتباطها الوثيق بالأرض والوطن حيث ظهرت (المرأة/ الأم)، و(المرأة/ الوطن)، و(المرأة / الحبيبة)، و(المرأة/ الرمزيّة) الباعثة على الخصْب.

ورغم تفاوتاتها في مستوى الحضور إلاّ أن المسحة الغالبة على جميع دواوين القيسي هو المزج بين المرأة والوطن بحكم ارتباطات الشاعر منذ ديوانه الأول بقضايا قوميّة ومصيرية على المستوى الوطني والإنساني ككل.

وكان ذلك باعثه الأقوى في استغلال أقصى طاقاتها الرمزيّة على تجسيد القطْب المعادل للخصب في ثنائيتي الموت والحياة في إطارها الموضوعي، ومهما تعدّدت تلك الملامح سواء أكانت رمزية، أم كيانا حقيقيّا مستقلا تظلُّ المرأة جزءاً من قضية كبرى، ألا وهي قضيّة حب الوطن.

وهذا ما يؤكده القيسي نفسه في تفريقه لحضور المرأة في (ذاته)، ومستوى حضورها في (النص)، إذ لا تنبتُّ في أشعاره عن الإطار الموضوعي لقضيّة الوطن: "يغلب على الشعر الفلسطيني عامّة ثنائية المرأة – الوطن، ودائما هناك من يجرِّد المرأة من وجودها في القصيدة كواقع مادّي ليُحيلها فقط إلى دلالة ورمز.

"ورغم ما تمثله المرأة في شعري إنّها امرأة من لحمٍ ودم، حبيبة أو أمّا أو صديقة وليست رمزاً، لكوني فقط فلسطينيا فأنا أحب كالآخرين، لكن هذه العلاقة التي أصورها وأجسدها في الشعر لا تبتعد عن إطار الحالة والظرف الموضوعي والتاريخي العام الذي أتحرّك ضمنه كإنسان يُعاني استلاباتٍ عدّة، وطنيّة واجتماعية من هنا ليس لهذا الحب إلاّ أنْ يتلوّن، ويأخذ

نكهة هذا العام ومناخه، فبقدر ما تنجح في عكس الذات في الفن بقدر ما تنفذ إلى جوهر القضية والموضوعي... الخ"[١].

وبدءاً من "راية في الريح ١٩٦٨م" ارتهن حضور المرأة في شعر القيسي بقضية الوطن، فهو الهمّ الموضوعي الأول الذي يودع فيه معاناة ذاته فتظهر الأم الأرملة – والأمّ التي تعاني ويلات النكبة في: مأساة الصبي الأعرج" في صورةٍ مغدقة بالأسى والاسوداد:

صادفتُ أبي يتسوّل في الشّارع

أخبرني أنّ شقيقتي الكبرى تضع الآن

وشقيقتي الكبرى أرملةٌ منذ أيام

فتذكرتُ البيت الخاوي من أيّ طعام

حين صرختُ أبي فرّت من عينيه الدمعاتْ

واسودّ العالم في نظري ماتت كلُّ الكلمات[٢]

....

سيّدتي باعي أبي فرشته الصوف

وربابته المحفوظة من عهد صباه

ثمنًا لحليب حفيده

فلقد ماتت يا سيّدتي الأمّ،

إثر نزيفٍ دام طويلاً، عذّبها [٣]....

([1]) القيسي: الموقد واللهب: حياتي في القصيدة، ص١٢٨.

([2]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ٥٣.

([3]) المصدر نفسه، ص٥٤.

يبرز الشاعر وجه المرأة في المقطوعات السابقة بأطياف عدّة يلونّها إحساسه الذاتي بالمرارة لفقد الأم/ فلسطين.

ويشكو في مناجاة سيّدته الحبيبة/ أو الصديقة مأساة الضيّاع، والفقر، والجوع الذي اضطر أباه أن يبيع الدفء، والرّبابة مُجازفا بكل إرث ثمنًا لحياة حفيده.

ويجسّد القيسي حضور المرأة في مأساة أم الشهيد في "أمّ صابر" ملوّنةً بشتى ألوان العذاب:

سألت عنه الرفاقْ

أين صابر؟

سألت حتّى حجار الطرقات

ومشت في كلّ حارة

أين صابر؟

أين صابر؟

....

....

واحتواها الصّمتُ، غابت في تلافيف المخيّم

وصدى "يا كلّ أولاد الحلالْ

من رأى صابرْ من؟

آه يا ابنـي تعالْ"

ظلّ مصلوبا على كلّ جدار(1)....

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٨٦.

يوظّف القيسي في المشهد السابق عرسًا من الدّماء بين جموع الثائرين، وتغليفه بالطابع الحكائي على نحوٍ من السرد القصصي، وعلى نحْو من امتزاج معاناة الذّات / أم صابر بمعاناة كلّ أم فقدت ابنها ثمنًا لتراب الوطن.

وصوتُ أم صابر هو صوت كلّ أمهّات الشهداء، فالشاعر يرتفع بحدود نصّه إلى المستوى اللائق بكل شهيد الذي يختزل فيه دلالة صلب المخلّص على كلّ جدار ثمنا للحريّة، ومن الناحية الشكليّة يوظف القيسي نقاط الحذْف للتلميح بتلك الدلالة على اقتران الصّلب بالحياة ولم يقلْ مات، أو استشهد.

في "خماسية الموت والحياة ١٩٧٠م" يمتدّ حضور المرأة المرتبط بقضية الشاعر الأم/ فلسطين ويجسّدها القيسي في أقصى حالات التشرُّد والضّياع:

لَوِ اليدان يا حبيبتي طليقتان

ما نوّحت في أفقنا حمامتان

غداة قوّست يدُ الردى

وحيدنا(١).

في تلك المقطوعة أنموذجٌ لإبداع القيسي معاناته الذاتيّة في حدودها القصوى ممتزجةً بالآخر/ الجمعي، بفجيعة الحبيبيْن، وقرن إحساسهما بالعجز، والتكبيل إزاء غدْر الردى على نحوٍ من التلويح بنفاد الحياة والتسليم لراهنيّة الواقع. وحضور المرأة الواقعي السابق لا ينفصل عن إحساس الشاعر الإنساني بها، ومشاركتها له حزنه واغترابه.

أراكِ على امتداد سواحل الغربة

معفّرة الجبين، تعيسةً، تَعِبة

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص١٠٨.

أراكِ هنا، هناكَ تلملمين القشَّ والأوراق

وتُهيّئين طعامكِ العشبيّ للغُيَاب

....

ويعلو في فناء الدّار

نداء بنيكِ جوعانين ما أكلوا

ووحدَكِ أنتِ وحدَكِ ترقبينَ،

إيابَ منْ رحلوا[1].....

يرتهن حضور المرأة في المقطع السابق بالوطن/ الغياب، ويعكس فيه الشاعر واقعه النفسي المأزوم الذي يسقطه على تلك المرأة المغتربة، والحاضر المصرّح به في استمرار معاناتها، كما يموضع ذاته مرقّابا على وحْدتها، وانتظارها إياب مَنْ رحلوا.

ويبدع الشاعر في رصْد أحاسيس المرأة/ الأم لما تحويه من المشاكلة للأم/ الوطن التي تحوّط أبناءها بالرعاية، وتحميهم من التشرُّد والتّيه:

منعزلاً ووحيداً أحلم بالأمطار،

وشَعرُ حبيبي المبلول على الكتفيّن، سنابل جائعة

في فوضى الأشياء

وهَدْأةِ خطواتنا فوق الإسفلتِ وحيديْن

ونَقرِ المطر الموسيقيّ على شبّاك الشارع ذات خريف

أحلُمُ بالموّال البلديّ، بأمي، بامرأةٍ لا تعرفني

امرأةٍ أبعد من هذا الليل، وأقربُ من هدْب العيْن،

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١١٧.

إذا انتحبتُ ينفطرُ القلب،

......

امرأةٍ لا نُزُلًا للغرباء

امرأةٍ لا مرآةً سوداء(1)....

حنان الشاعر إلى الأمّ/ فلسطين هو الهمّ الذي يؤرقه ويتجسّد ذلك في العودة إلى عبق الماضي الذي يلتمس فيه الشاعر حنان أمه، وحوجه إلى الدفء لتعود مرآة الأشياء ناصعةً بين يديْه حيث النضارة والإشراق، ضائقًا بكل ما يصادر لون أحلامه.

في الحِداد يليقُ بحيفا ١٩٧٥م المرأة/ الوطن دليل الشّاعر ومنجاته، والجزيرة بعيدة المنال التي يبتغي فيها الأمان.

كنتُ أرى الأشجار جيادًا تتحرّك، تدعوني

قلتُ مباركةٌ يا سيّدة الريح السريّة

ماذا في البريّة،

إنّ الشاطئ والشارع مشتعلان،

وإن القلب وحيد

قلتُ رسائل سارا لا تأتي في أيّ بريدْ

سارا صفصافٌ أقرأه في النهر، وسارا في الأسر

وسارا زيتٌ يضيء(2).

.....

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٢٥٨-٢٥٩.

(2) المصدر نفسه، ص٢٦٧-٢٦٨.

سيّدتي،

كيف انبلج هلالُك من فلك العتمة والصّلب دليلْ

قدمي يتحدّ بظلّك، إنّ دمي منديل

...

قدمي يتّحد بظلّك، سيّدتي أشهدُ:

هذا الموتُ الغامض قنديل(١)

....

ابتعدي في الماء الطينيّ مراكب مشرّعةٍ وجدائل

وابتعدي في منازل وسلاسل

شفقًا، أفقًا وجداول

وابتعدي راياتٍ ومزامير، قماشًا ونواعير

....

وابتعدي ضِلعًا ضِلعا في شجرٍ يشتعل

فتكتمل الآيةُ

ونكون الرّيح

نكون الراية(٢).....

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٢٦٨.

(2) المصدر نفسه، ص٢٧٠.

يشخّص الشاعر في "سارا" كلَّ موجودات الكون فهي السرُّ الموحي الذي يلخّص فيها جلّ اشتعالاته وانكساراته ويلخصُ فيها حكاية وطن تربّع فيه الغرباء، وتعطّلت فيه إمكانات التواصل الإنساني عبر الطبيعة وصلتها اللّصيقة بالأرض.

"وسارا" بريد الشاعر وطريقه للوصول، وكمينه السريّ للاشتعال، وتلوين الحياة، لذلك لا يدخر الشاعر شحنها ملوّنةً برمز الفينيق واشتعالاته، وبعزف أورفيوس ومزاميره، وبصلب المسيح دليلا على الخلاص ورفْع الراية.

فالمرأة الحياة والرمز في أشعار القيسي وهي "... مفتاح أصيل آخر من مفاتيح التجربة وبوابةٌ واسعة يدلِف عبرها القارئ إلى خصوبة الشعر، لأنّها مصدر تمويلٍ دائم يرفِدُ القصيدة بطاقةٍ هائلة من الحنين والشّغف والألم، لا غِنى عنها مطلقًا، ورمز "سارا" عند القيسي هو المرأة بكل ما ترمز وتحمل من دفء وخصب وفرح"[1].

ولطالما يتوسّل القيسي برمزيّة المرأة في الامتداد بذاته، وعناق الأبدي الذي يستحيل بين يديها ممكنًا.

وفي قراءة نقديَّة استظهر فيها موسى الربابعة سيمياء الاستعارة في نص القيسي "كل هذا البهاء وكل شفيف" بيَّن أن الشاعر قدّم للمرأة جميع الإمكانات الدّالة على الرقّة والخصوبة لتجسيد بهاء الكون، وفق نسيجٍ استعاري امتزج فيه الحركة، واللون، والصّوت، والهيئة، ممّا أحالها إلى أيقونةٍ اختزلت معها صورة البهاء الحلْمي[2].

---

(1) عبيد، محمد صابر: **تمظهرات التشكّل السير ذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٢٥.

(2) يُنظر: ربابعة، موسى سامح: **آليات التأويل السيميائي**، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١١م، ص٧١-٧٩.

في "إناء لأزهار سارا، زعتر لأيّامها ١٩٧٩م" يسبغ الشاعر طيْف عشتار ورمزيّتها الأسطوريّة الباعثة على الخصب والاكتمال على المرأة/ سارا، ويصوّرها في عُرسها البهيّ تُزفُّ إلى حبيبها، فتنبعث بهم اشتعالات الكون وإضاءاته، سيّما وأن القيسي ابتدأ تلك المجموعة بعبارة "محمد الثاني يُزفُّ إلى سارا"[1].

ولا يفوتنا ما لهذه الإشارة إلى محمدٍ الثاني من الدّلالات اللاغزة على نبوءةٍ جديدة يتقلّدها القيسي، وينبثق بها فتحٌ جديد.

ويُنفخُ في الصُّور، يطلُعُ عشْبٌ من البحر

هذا هو الأبيضُ الساحليُّ، المدى، الكتاب

هو الآن يأتي ويذهبُ،

يغفو ويلعبُ،

والسيّد النبع يلهجُ باسم الندى والتراب ويحلم:

(عُرسُكِ مشتعلٌ، وجوادُكِ يركض

إنّ الطفولة تنهضُ،

فاتحةً للسحابْ)

ويُنفخُ في الصُّورِ، كان على شاطئٍ ينتهي

أمام ارتعاش الغزالةِ شمسًا، وليلاً

هو الآن يصعد تلاً[2]...

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ٢٧٣.

(2) المصدر نفسه، ص٦٧٥-٦٧٦.

يستجدي الشّاعر في المقطوعة أعلاه بكارة الأشياء، التي ينشدها في بعث القيامة، ويحلم أن يخطّ مع المرأة/ سارا طريقًا جديدًا يكون ميلاد بعثهم الآتي، وعبورًا لخلاصهم من هذا القفار الكوني.

على هيئة السيّد المبعوث لخلاص البشريّة حيث يستنهض الخصْب في موجودات الكون التي تنهض معها ذاته لإمكانيّة الصعود عبر أبعاد ذلك العرس المشتعل بالبهاء.

تسّاقطُ بين يديكِ ثمار البلّوط، ولا تتّسع البرية لصراخي

.....

أعبرُ لمساءاتِ شوارعكِ المواجهِ بالألوان،

لأعمدة الضوء الوهّاجة عبر مرايا السيقان، المؤارة

بالغبطة

والتشكيل الرومانتيكيّ الفاتن،

أهبطُ متشحًا بالأسرار العشبيّة،

وغموض التكوين النابع من شال المغرب

في هذي العفويّة، في موسيقى الأشياء،

....

أهبطُ مثل نبيٍّ، أو صعلوك، وأعدّ ضلوعي

خشية أن أفقد في هذه الزحمة، وَهْج الكلمة

خشية أن أفقدَ سارا[1]*...*

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣٣٤- ٣٣٥.

يشكّل القيسي مشهده الحلمي السابق بعيد الآفاق، وسارا طريقه لذلك التوهُّج النبوئي والتواصل بأسرار الطبيعة حيث ثمار البلُّوط/ والأسرار العشبيّة واستنفار عفويَّة الأشياء بشوارعها الموّاجة، وأعمدة الضوء الوهّاجة.

ويجعل الشاعر من ذاته نبيّا ومن سارا أرضه المخصبة، الرّامزة إلى الوطن بجميع تعالقاته الأرضية التي يسعى عن طريقها إلى إعادة تشكيلها من بوْح ذاته العرّافة، وإكمال ذلك المشهد العفوي على نحوٍ من التناغم بين الشعر التفعيلي والنثر الإيقاعي، لازمته الأساس في نثْر الأشياء وإعادة ترتيبها.

ويلحُّ الشاعر في هذا الديوان على حس المزاوجة وتخصيبه الأشياء على نحوٍ إبداعي لا يكتمل إلا بوجود سارا، وإظهار ذاته الرسول المبعث لخلاص الأرض من شِراك التبعيّة والجمود.

سأتلو مزمور الأيّام الملتهبة، في هذا التجويف الصدْريّ

سأتلو من سورة هذا الطائر ما يتيسّر لي من قرآن الهمّ السري

وأعلن:

لا يملكُ تاريخي أطلالاً لأنوح عليها،

يملكُ هذا الأفق المتفتح كالنّوار على

شُرُفات سارا،

فأنا مُوقدها العائد، ورسول مواجعها

ها أنذا أتجوّل مخفورًا، وأرى[1]*....*

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣٣٩.

يعلنُ الشاعر ذاته رسولاً يتلو مزامير توراته وآيات قرآنه من بوحه الذاتيّ المفارق لكلّ ما ورثته ذاكرته من الأصوات، وأنّه الجوّال الذي يهبط على شرفات سارا كي يمنحها خصبَ السماء برؤيةٍ عرّافةٍ تُخالف رؤى السّابقين وعيائها عن استشراف الآتي.

في "منازل في الأفق ١٩٨٥م" يجسّد القيسي في قصائده تقديسة للمرأة وكأنها عشتار الحياة، ويتابع حسّه في الاشتعال السابق، باقتران المرأة بالخصب والنماء ضمن مشروعٍ تكامليّ لاحتضان آفاقٍ أوسع لذاته في اقترانها بالمرأة الحبيبة وإعادة تشكيلها بعيدا عن الوقوف في جرش ١٩٨٤م الديوان السابق على منازل في الأفق.

حيث كان الوقوف على أطلال جرش بمثابة الهدم للذّات والركون إلى المنجز، الحاضر في الأشياء والمعدّ سلفا في مرحلة اجترار الماضي.

أما في منازل الأفق فهو يقترح أبعادا أخرى لذاته التي يودُّ أن يخطّها مع امرأةٍ في المجهول بعيدًا عن "مريم" حيث اللامكان واللامرأة بعينها، فتغدو صورة المرأة عصيّةً عن التحديد؛ فالمرأة الحضور بالنسبة للشاعر هي (الغياب) وفيضٌ من أسرار الألوهيّة ولا ينشغل الشاعر بتفاصيلها قدْر انشغاله برمزيّتها ومشاركتها إيّاه على بعث الحياة.

في منزل (٢) يقول القيسي:

في الصّباح الذي كنت أعبرُ فيه المدينة،

كانت معي

....

كنت أقرأ أهدابها في أناةٍ،

وأهدي أصابعها برتقال الإله

وأحاولُ أغنيةً،

أو حديثًا، يوازي الضلوع، تُراني

أحدِّدها وهي تحكي، تُراني[1]

......

كنتُ أسمع صمتًا غريبًا على شفتيْها

فهل يهطل العشْبُ فوق يديْها

وتبني لها منزلاً،

وأكون صديق الخزامى

هل أكفُّ عن الأسئلةْ

حينما تحضر السنبلةْ

هل يكونُ دمي كافيًا

ونشيدي حمامًا

والمدى مقعدًا لليتامى

يا إلهي، أعْطنا مطعمًا هادئًا،

وانسنا[2]....

في المقطوعة السابقة أغنيةٌ للذات في رحْم المرأة/ الأرض فهي سرّ الفتح، ومبعث التكوين بالنسبة إلى الشاعر، ومقعده الآمن في غدِه الجديد، وهي الكفيلة بأنْ يخطّ معها بدأه، وتهيّئ له مقعدًا خِلاف المقعد الموعود به في الجنّة، فالشّاعر لا يطلب من الإله سوى المطعم الهادئ وأن ينْساهم.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٥٤٩.

(2) **المصدر نفسه**، ص٥٥٠.

لم آتِ على كلمات القاموس

كرمُكِ أوسعُ

من لغتي

وثمارُكِ دون حدود

اختاري أي نهارٍ

ليكون لنا

واختاري أي جبلْ

اختاري الضّاحية،

اختاري أي مكان

اختاري الأفق ليُبدعهُ اثنان

.....

واختاري منزلنا عند حدود الغيمْ

اختاري المقعد

لتكون يدي المسنَد

ونكون المشهد(1)....

يقترح الشاعر على المرأة أن تختطّ أي منزلٍ تختار، وفي دلالة فعل الأمر على الاختيار تظهر قصديّة الشّاعر على مشاركتها إيّاه على الاختيار ونبذْ الانقياد.

اليدان زائدتانْ

الأصابع زائدةٌ

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج1، ص556.

كذلك العيْنانْ

وباختصارِ وجودي

إن لم تكن اليدان لضمكِ،

الأصابع لتسريح شعركِ،

والعينان لتكشِفا تضاريس هذه القارّةْ

إذ لماذا أصابعي

إنْ لم تعزف الأغنية التي تليق

بصفصافةٍ أو غديرًا [1]...

تتجلى رؤية الشاعر في استشراف أبعاد وجوده المرتهنة بحضور المرأة الأسطوري فيجعلها إحدى أغنياته الوجوديّة، ورغم ما يبديه الشاعر من شذرات الحسيّة إلاّ أن ربْط الشاعر المرأة بالكشف وسعة الأفق غايته في التماس سحرها الشفيف على التشكيل العفوي الذي يبتغيه لوجوده واستعادة ترتيب الأشياء بعيدا عن السّهوب في إرثْ الأسلاف، ومنجزهم الأرضي.

المدينةِ دونكِ فارغةٌ

الشوارع صماءٌ، ولا أسماء لها

والضَّجيج أخرس

الوقْت مسدَّسٌ وبحرٌ ميت

ولا سمكٌ ينمو،

لا شجرَ أو أزهار

ولا شُرُفاتٌ مُضاءة

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣٧٣.

سُعاةُ البريد هجروا داباتهم

وأحذيتهم الجبليّة

واقتعدوا عتبات الدُّوْرْ

في انتظار بريدٍ ما(١)....

يجرِّد الشاعر في المقطوعة السابقة مسمَّيات الأشياء بحدودها المكانية، ومواقيتها الزمنيّة ويودِعُها الفراغ والهجرة في انتظار البريد، ويتكرر لدى القيسي لفظة البريد غير مرّةٍ في أشعاره، فهي ترمز إلى الوصول وتلمُّس الدّليل، والتي كانت في مجموعة "اشتعالات عبد الله وأيّامه" المعدّ السلفي والمنجز الرُّكام، لكن لفظة (البريد) تأخذ في منازل في الأفق منحًى دلاليًا مغايرًا وحضورًا آخر يتواءم مع فكرة العبور والمجاوزة التي يلحُّ عليها الشاعر.

في "كتاب حمدة ١٩٨٨م" يقترن حضور المرأة في أشعار القيسي بالأم/ الغياب، وينعزل فيها بذاته كما يبدو أكثر التصاقا وحميميّة بذاته، فيقدّم صورة للأم أضفى عليها طابعا أسطوريا مفعما بالخصب وقدّمها على نحوٍ من تقديس الذّات للأم/ حمدة بكل ما ترمزُ إليه من عطاء: "كتاب حمدة... هو كتاب نفسي أولاً، بثٌّ في الوحدة والوحْشة وحبٌّ حمدة والحياة، ذلك أنها صارت غائبةً، بمعنى اقتربت أكثر وصارت فيّ تمامًا... هكذا كانت الاستدارة إلى روحي، إلى التجربة؛ لأصِل إلى نشيدها الخاصّ، وأبعث ترتيلي، وإلى مكوّناتي أيضا، فأمتشق صوتي وأقول حمدة، المرأة الكنعانية، التي هي أمّي... الخ(٢).

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥٧٥- ٥٧٦.

(2) القيسي: **الموقد واللّهب: حياتي في القصيدة**، ص٣٩.

ويقدّم الشّاعر في رثائه الأم/ حمدة نموذجا مخالِفا ومنفصمًا في حضور دلالاته من إحساسٍ بفجيعة الذّات على الفقْد وعلى نحْوٍ موارِبٍ لما عهدناه من قصائد الرثاء سيكون موضع عناية الباحثة في مبحث الصورة الشعرية من الفصل الثاني.

في "مضاءة" بجمالها ومضاءٌ أنا بحزني ١٩٩٠م" يغيبُ حضور المرأة السّاطع عن التوهُّج، وتظلُّ صورتها عصيّة عن استكمال المشهد العشتاري الذي نلمحه في ديوانَيْ (منازل في الأفق/ وكتاب حمدة) على وجْه التحديد، وتخفتُ نبرة الشّاعر في التوحُّد بعوالم الكمال فلا تستكمل ذات الشّاعر أبعادها اللولبيّة، إذ يقرن حضور المرأة بالطبيعة الصّامتة ومواربتها عن مشهد الحياة نحو الغروب، فانطفأت عشتار الشّاعر وتلاشت ذاته عن أيِّ بدْء:

وهكذا إذنْ

تغيبين في أوّل المهرجانْ

دونما تعبٍ في العثور على مبرِّرْ

فالطّبيعة التي تذهبُ إلى عتابها العاصفيّ

وجدائلها اللولبيّة التي تخرُّ في لحْم الأشياءْ

تقرعُ أجراسها الفضيّة

وشكلَ حضورك السّاطعْ

فكيف يتمُّ احتفال الورْد والرّماد

وكيف تكون القصائد

....

وحلْم الطّفل الذي يخفقُ كشمعةٍ رقيقةٍ

ويزرعُ رصيفَ الحياة

مُتّشحًا بأحزانِ جيلٍ كامل[1]*.....*

يقرن الشاعر غياب الذّات في هذه القصيدة بغياب المرأة الذي تتعطّل بغيابها دورة الطبيعة في استكمال حلقاتها اللولبيّة، ويجعل للمرأة سطوةً وجوديّةً إلى درجة القداسة بحيث تتعطّلُ بغيابها جميع الأشياء.

ويستمرُّ الشّاعر موغِلاً في تقديم ذاته على نحوٍ من الإحساس بتلاشي الحياة وعدميّتها بعد أنْ أضاعَ عشتاره في الطّريق، وتعاظمت بينهم العراقيل، فتهاوى العاشِقين، وظلت المسافة.

في "مجنون عبس ١٩٩١م" يبدي الشاعر صورة المرأةِ لا المقرونة بالمسرّات، بل بالعذاب الحتميّ، وإذعانه الإرادي إلى ملاقاة حتْفه:

انتظريني إذا أعتمَ الليل

ونامتْ خيامُ الحيِّ

انتظريني ريحًا وصوتًا

وانتظريني جواداً لا يصلْ

القبيلةُ كلَّفتني أن أموت

كي لا يكون هناك

أهزوجةٌ لنا

أو هوْدجٌ يُقلِّكِ إليّ

وكي لا يتم حَرْقٌ لسياج

وأنْ أظلَّ في حدودي[2]*....*

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٣، ص١٦١- ١٦٢.

([2]) المصدر نفسه، ص١٩٠.

يستلهم القيسي اغترابات عنترة وأوجاع محنته بين يدي قومه، فهو والشّاعر سيّان، وكِلاهما محكومٌ عليه بالنّفي، كلاهما طريدٌ بلا عودة أو حضور، وبلا حدودٍ أو مصير فتظلُّ المعشوقة الورد والسّنابل وهو الطّريدُ الأسير.

في "أذهب لأرى وجْهي ١٩٩٥م" تتداحُ لغة الشّاعر بالعفوية والبساطة، ويميلُ في قصائد هذه المجموعة إلى القصيدة/ النثر حيثُ الاحتكام إلى الإيقاع الدّاخليّ فحسْب ولا شيء خارج حدود لغته التي يجعلها أكثرَ انسيابيّةً وطواعيةً لما يجولُ في داخله.

وغمرتُكِ، بالحنْطةِ بالياقوتِ غمرتُكِ،

شكّلتُ أكاليلَ لرأسكِ من حنّون الوِدْيان وتاج

كلامي. أترعني عنّابُكِ فتهيأتُ تهيّأتُ وزادي:

خمسةُ أوتارٍ لأصفّفَ شعركِ

نايٌ لأسلسلَ روحي

إبريقُ نبيذٍ من حبْرونَ

فضاءٌ ليَلْقَ بإنشادي(١)...

يُعيدُ القيسي للمرأة نضرتها باحثًا عن وجْهٍ آخر للكمال، ويسبغ ظلالها على مرآة الحياة التي يستمدُّ منها وجوده ووجهُه الذّاتيّ لاكتمال المشهد ويبقى عزْفه الليلقي مقرونًا بزاد المرأة في التهيؤ لاستعادة ذاته.

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٣٣٠.

المبحث الرابع: الموت

يشكّل موضوع الموت هاجسًا أساسيًّا يتكئ عليه القيسي في جلّ أشعاره وأحد مشكلات وعيه الشعري الدّاخلي الذي يستطيع من خلاله الإيماء إلى مدى تعاظم أزماته الروحيّة والنفسيّة على الصعيد الذاتي/ في المنفى، والصعيد الجمعي/ في تهميش الوطن.

وإحساس القيسي بالفجيعة والموت كثيراً ما قادهُ إلى غوْض غِمار التجريبيّة، والتخفيف من حمولة اللغة الخطابيّة ذات الحس المنبري العالي والمباشر، مُطلقا إيّاها لغةً قادرةً على التعبير عن محمولات ما تعانيه النفس من هيمنة الشعور بالضياع والحيرة والاغتراب رغم بساطتها، إلّا أنه استطاع أن يجسّد تلك الحمولات على نحوٍ من المواربة وإبداع معاناته بلغةٍ تشفّ عن قصوى حالات الاغتراب، مع الاقتصاد في اللفظ، والارتفاع في حدّة التكثيف.

" لقد جعل القيسي من بحثه عن كتابةٍ جديدة هاجسَهُ الدائم، وقلقه المستمر، الذي يدفعه إلى اكتشاف مجالاتٍ جديدة في التجريب في اللغة، والإيقاع، والصورة وهو - مع ذلك- لا يتورّط فيما يسميّه النقاد بالتجريب المجّاني ... التجريب الذي يقع في إشكاليّة الاستخدام غير الواعي للمفردات والعلاقات التركيبية بين الصور، والمقاطع..." [(١)].

ويتكرر الحديث عن الموت في شعر القيسي بشكلٍ مباشر وغير مباشر من خلال استدعاءاته المتكرّرة للعديد من الشخصيات التاريخيّة (عز الدين القسّام، الحلاّج) والأدبيّة الممثّلة (بهدْر دم عنترة)، والدينيّة (في صلْب المسيح)، أو (إبداع الموت بفكرة يوسف في غياهب الجبّ)،

([١]) القيسي: **الموقد واللّهب: حياتي في القصيدة**، ص٣٥- ٣٦.

والأسطورية الممثلة (بشخصيّة ممنون)[١]، و(قطْع عنق أورفيوس) وطفوه على سطح النهر مع القدرة على الغناء، وكذا (احتراق الفينيق) التي لازمت العديد من أشعاره، وجميعها تنويعات على فكرة الموت والمقاومة في سبيل الخلاص والعِتق من الظلم بالثورة عليه.

وقفتُ كالصّليب يا رفيقتي على مداخل "الكرامة"

باركتُها شارعًا شارعا

صلَّيْتُ خاشعًا

على غبار بابها

حلمتُ أن أموت واقفًا على ترابها

لا باكيًا على الأطلال....

لا نادبًا، لا راثيًا مِنْ سقطوا، في حلبة القتال[٢]....

يستحضر القيسي في تلك المقطوعة وِقْفة الموت على نحوٍ صوفيّ متأرجحًا بين بثّ الأمل وما يستبطنه من المخاوف الذّاتية في مواجهة السقوط كالصّليب المبارك، الخاشع، والحالم باستعادة العزّة على مداخل الكرامة، مساوِمًا على خذلان الأماكن لمسمّياتها القيميّة، ويستحضر الموت/ الغياب سبيلا لتكريس وجوده في تناوبٍ مستمر بين الظهور والغياب في ذلك المشهد الدّامي.

---

(1) استخدم القيسي الشخصية التاريخية لــ "ممنون" مقترنة بشخصية أمه "أورورا" في بكائيته المطولــة "كتــاب حمدة" وهو كتاب مبني على ثيمة أسطورية عملت على تخصيب النص الشعري، من خلال استلهام أسطورة الابن "ممنون"، الذي قتل في حربه بجانب الطرواديين، وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة لكن أمه ظلــت تبكيه كل صباح بدموع تتحول إلى قطرات الندى. ينظر: غدير، هــ. أ.: **الأغريق والرومسان**، ترجمــة: حسني فريز، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان- الأردن، ١٩٧٦م، ص٣.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٨٠.

في "خماسيّة الموت والحياة ١٩٧٠" يمثلُ فيه نشيد الفقْد الذاتي/ الحضور المقرون بضياع الوطن، واستعادة الفقد مرهونٌ باستدعاء الموت/ الغياب وتشكيل الهويّة.

وشوشني الرِّيح، قال عنكِ: سافرَتْ

وقال هاجرتْ

ضربتُ رأسي في الجدار

حضنتُ بندقيّةً عتيقةْ

وكان صوت النّار

يجيء ناضجًا، مُحمّلاً،

بأطيب الثّمار

يقولُ لي: حبيبتُك

لمّا تمتْ بعد....

ولم تُهاجر[1]....

بدا تحديثُ القيسي واضحا لقوالب الغنائيّة المعهودة في شعره، وإضفاء الطابع القصصي في أشعاره، فيشخص الرِّيح الذي اختزل فيه معاناته الذاتيّة لفقْد الحبيبة سواء كانت رمزيّةً يرمز من خلالها إلى الوطن، أم حقيقيّة يتوسل في غيابها حضور الوطن؛ التي رأى في هجرتها إذعانُ الذّات لموتٍ حقيقيّ.

فينوب عن الريح صوت النار المحمّل بالثمار، ويخبره أنها لم تمتْ بعد، والقيسي بذلك يقدّم التهجير شكلاً من أشكال الموت الحقيقي المتعيّن بالهجرة لا الموت الباعث على الحياة.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص١١٦.

"ويكتسب الشعر في خضمّ هذه الفعالية الجدليّة لعلاقة الموت بالحياة أهميّة خاصة وبالغة النوعيّة؛ لما يتكشف عنه من قدرةٍ على استظهار الشعور المهيمن بالموت وقيام الدوال بإزاحة غطائه، ومنح إيقاعه فرصة الانطلاق والبوْح والتعبير الصّارخ عن جذوة الإحساس باقتراب الموت من حقْل الحياة والسّعيْ إلى تطويقه وإلغاء امتيازه"(١).

في "إناء لأزهار سارا زعتر لأيامها ١٩٧٩م" يشتغل الشاعر كثيرًا على حسٍّ المفارقة بين أبعاد (الأنا) المضيء، وأبعاد (الآخر) النبيّ الطريد، والتلاعب بين اللفظة ونقيضها على المستوى النصّي يمتدُّ ليشمل آفاقاً من المفارقات:

يعقدُ الموجُ مؤتَمرًا داميًا،

حيث يدعو إليه السنابل والعشْب والقبَّرات،

لبُحث مصير النبيّ الطّريد، فتحتجُّ أشجاره الداميات

وتكتبُ برقيةً للغيوم،

مُطعمةً بالهموم

اهطلي واغسلي كلَّ البقاعْ،

ولا تتركينا لريح الوداع

ولا ترحلي،

قبل أن تُشعلي،

النار في القوقعة(٢)....

---

(١) عبيد، محمد صابر: **سيمياء الموت تأويل الرؤية الشعريّة: قراءة في تجربة محمد القيسي**، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٠م، ص١٠٢.

(٢) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٠٨.

حيث يجسّد القيسي في المقطع السابق (الآخر) المفارق (لأناه)، فيصوّر ضجيج الكائنات بالتقوقع الأرضي، ولا يألُ الشاعر جهدًا في تشخيص موجودات الكون، والتعبير عن ضيقها بذاك الإرث المتقوقع في الصومعة.

فيتوسل بنار الفينيق واشتعالاته في إعدام ذاك الجحيم شارةً للعبور.

"يخرجُ الآن، تخرجُ أسماكُهُ العارية
خلفَهُ تتجوّل في نزهةٍ داميةْ"
هكذا ابتدأ الاشتعال الخرافيّ،
زلزلت الأرض زلزالها
يسأل البحر ما لها
المدى لاسعٌ
والرُّدى جامع[1]...

في هذه المقطوعة يستعيدُ الشاعر مع الموت/ الاحتراق تجميع الأشياء وتجميع ذاته على الصعيد المضموني، والصعيّد الشكلي في مفارقته أساليب النّظم المعهودة في الكتابة.

واستدعاء القيسي النّسق القرآني من تتابع الفواصل المسجوعة التي أودعها بين علامتيْ تنصيص، ومن خلال التناصات القرآنية مع سورة الزلزلة[٢] غدت بمثابة تحديثات الشاعر لتقنياته الأسلوبية في استحضار النص الغائب، ودورها في إنتاج النص الحاضر وإثرائه، وذلك

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣١٠ – ٣١١.

([2]) تناص مع قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝ وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ۝ وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا﴾ [سورة الزلزلة: ١ – ٣].

بإقامة العلاقة التفاعلية بينهما. ويستنفر القيسي في ذاته شهقة العبور باحتراقاته الفينقية إيذانا بالبعث والقيامة.

لذلك يمتدُّ صوت الشاعر في نهاية تلك المعمعة، بقوله:

(صارخًا، صارخا، ويموجُ

الخروج، الخروج، الخروج)

زعترٌ ودمٌ باقةٌ للعَشاءِ الأخير[1]....

ليومئ ببعثه إشارةً من السّماء بتقلُّد ثوب النبوّة وبروح الانقلاب على خبز المسيح ونبيذه[2] الذي علَقَ بأذهاننا مقرونًا بفكرة البعث والخلاص، ورفع دمه على كتفيّه تكفيرًا لخطايا البشر ليبدلهما القيسي بالدّم والزعتر كنايةً عن بعثه الجديد مخلّصًا للبشرية من اتّكائهم على صومعة الموروث المفرغَة.

وفي "كم يلزم من موت لنكون معًا ١٩٨٣م" يقدّم القيسي عدّة طرقٍ في سبيل الخلاص، ويقدِّم الموتَ الطَرح البديل لانعدام جدوى الأشياء والأماكن وجدواه في الخلاص والعبور، ويقلّب كثيرا في مفكّرات أيّامه المبعثرة لإعادة ترتيبها والموت هو الكفيل الوحيد بإعادة نمذجة الأشياء وبثِّ الروح فيها.

كما يقدِّم القيسي أشكالا عدة للآخر/ البديل/ الموت فالعلاقة بين عنونة المجموعة والقصائد المبثوثة في هذا الديّوان علاقات انقسامٍ على الذّات في شكل شاراتٍ سيمائيّة تتدرَّج في جميع تشابكاتها نحو التكامل.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٣١١- ٣١٢.

([2]) يُنظر: أبو غالي، مختار: **الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص٦٥.

ففي "منازل في الأفق ١٩٨٥م" تظهر ثيمة الموت متلبِّسة في قضايا عدّة على نحو الفعل وردّه، فيبرز القيسي ذاته على نحوٍ من المراوحة بين قتْل الذّات بفعل الآخر/ الموت الحقيقي لذاته المتوجّسة من الموت والغياب، فيلتمس حضور الحياة ليؤكّد وجوده الذاتي.

ومثل ذلك الشعور المتأزم الضّاغط لدى الشاعر ما يُفضي إلى تكثيف دلالات حضور الذّات شكلاً من أشكال ردّ الفعل ربما غير الواعي لمواجهة الموت والانتصار.

ففي: "منزل الخامس" يقول:

يعبثون بروحي كثيرًا،

ويجتمعون على قتْلها

حولَ مائدةٍ شعْشعتْ بالشّراب اللذيذ

.....

سرُّهم لا يُذاع

هل أسميهمو واحداً واحدًا

لو بدأتُ متى أنتهي

فلأقُلْ إنّهم أربعةٌ

وأرى بينهم منْ يغيبُ ويحضرُ دوْمًا

أرى الخامس المتخفّيّ،

بلا أقنعة

يتجوّل فيهم

وتمضي على رِسْلِها

قبّراتي،

وروحي،

ولا يقدرون على قتلها[1]....

فالموتُ في المقطوعة السابقة ضدّ الفتْح والعبور، وكانت من أشدّ القصائد إيغالاً بالرمزيّة إلى قتْل بوْح الشاعر وروحه، والتي جسّد منها رسولاً خامسًا مبعوثًا يرتئي منزل الخامس للبعث الجديد، وينعى ميراث الصحف البالية من وجهة نظره، فهم بمثابة الحضور الأرضي الهدّام دومًا تهيئوا واجتمعوا على قتل روحه، وبوْحه، وهو الغائب المتخفي وهذا تأثُّرٌ واضح من القيسي بفكرة الممثّل المستور وفيض الإلهية الصوفيّ.

وثمة تغيُّرٌ واضح لثيمة الموت التي تمحورت عليها العديد من قصائد القيسي (الموت بمعناه الحقيقي) لا الموت بمعناه الفدائي على البطولة والتضحية، واقتياد واضح من الشاعر لنجاة الروح.

.... كانت تلمس قلبي

وأغنيّ

عيناها دُوريان طعينان

والأرض كما تبدو ضيّقة،

لا تسَعُ اثنيْن معًا

لا تسعُ اثنين

فهل

يأتي

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٦٣٨-٦٣٩.

الطُّوفان! [1]....

يقترح القيسي الغَرق تأثُّرًا بفكرة الطُّوفان في النص السابق؛ ليغسل غبار الأرض وضيقها، وتبرز هنا نزعة التوجُّه إلى الموت الإرادي من قبَل الشاعر إيذانا بفكرة الخلاص، فيقرّ الطوفان مبعثًا لخلاصه الذاتيّ مشركًا إيّاه مجازيّة المرأة على سعة الأفق في عينيْها وضيْق الأرض عن تلك السعة، ويقرّ الموت ليكون منزل ختامه على الأرض وختام أغنياته.

في "كل ما هنالك ١٩٨٦م" تتلوّن فكرة الموت، ويتمثّل ذلك في مناجاة الشّاعر قدومها رامزًا إليها بـــ (النّار) فلا تأتي النار/ الموت ولا يقطفُ ثمارها:

أيّتها الدمعة والأنهار

أيتها الطُرقات الوَعِرة

أيُتها النّار

أتعبني صدْري

وأنا أنتظر ثماركِ

أتعبني المزمار

بين قوسين وجدْنا عمرنا،

ينسَلُ منّا

بين قوسين سُجنا

واكتشفنا آخرَ الأمْر،

كم هرِمْنا!

أيّها القلب الذي رقّ وأنا

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٦٤٣- ٦٤٤.

أيها الرمل المغني

بين قوسين سُجِنّا! (1)...

تبقى الحياة في نظر القيسي يُتمًا لا مفرّ منه، وهذه النبرة الاغترابية لدى الشّاعر إزاء الوجود حافزه للكشف الجديد المرتهن بالموت/النار حيث أتعبه التّطواف والإنشاد، ولم تعدْ الحياة على الأرض ممكنة بعد أن فقد الثقة في جدوى الوجود، والإحساس العبثي بالحياة وعدميّتها لدى الشّاعر هو ما دفعه إلى تلخيص عُمرنا سجنًا بين قوسين (   ).

في "عازف الشوارع ١٩٨٧م" يبقى عزْف الشاعر الكمين السريّ لوجوده حيّا، وموْته الحقيقي في عزوفه عن الغناء.

يملؤني الصّمتُ والدُخانُ وهسيسُ الموتْ

يملؤني الصقيع

يملؤني قلقُكِ وخوفُكِ

كما يملؤني ترقُّب الآتي

ما الذي أعزفه الآن

ليس في مكْنتي أن أقول الجديد

أو أكرِّرَ ما قلتْ....

لهذا يُتوجني الصّمتُ

يُتوِّجني بهالاتهِ الغامضة

ويُلبِسُني عباءةً سوداء

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص١٠-١١.

.. دونَ أنْ يُعطيني شارةَ الموت[1]...

ويبقى الموت بالنسبة للشاعر سريان نسغ الحياة القادمة والموت/ الغناء/ الكتابة مترادفات لحياة الشّاعر وهاجسه في الملء الذاتي الذي يعتقه من الفراغ أو الإحساس بتلاشي الأشياء من حوله، فكما أنّ العزف قوام حياة أورفيوس، كذلك الكتابة بالنسبة إلى الشاعر، والخوف الذي يهجسُ به أن يكرّر ما قال أو يمتنع عن الجديد وموته الحقيقي يمثل في توقفه عن (الغناء/ الكتابة).

كما نلحظُ لدى القيسي ملمحًا أساسيًا من ملامح رثاء الذّات على خِلاف ما عهدناه من مرثيّات إنها أشبه بمحاولته تعرية ذواتنا وفضحها، فلا مُساومة ولا زيف ولا خداع، ويكاد ينْعى كلّ ما علق في أذهاننا من غُبار السنين:

كأنما لمْ تكونوا، ولم يكنْ حرْفٌ، أو ناقةٌ أو معلّمون

ولم يكنْ كتابٌ ، لم تكنْ جزيرة

لم تكن فاكهةٌ أو زيتًا

جميعًا جميعًا اخفِضوا الهامات

ودعوا كلاب الصّمت الضّالة

تتجوّل آمنةً أو تجلس على كرسيٍّ وصَدْر

....

دعوها إذن تنتشر

دعوها كالإشاعة تتناسلُ وتصطاد زبائنها الطيّعين

لكنْ دعوا هذا الوَقارْ

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص٧١-٧٢.

دعوا هذه الأغنية القديمة، هذا السّيف الخشبيّ

فثمة ما يَخجلُ حقًّا

ثمة ما يَخجلُ هذه الأيّام(١)...

فالشاعر يرثي ذواتنا، ويدعونا إلى التخلّي عن الأوهام، ويُفصِح عن معاناته لا بالنّدب والعويل، وإنما بإشهار سيف الكتابة، ويجعل من حريّة الكلمة طريقًا لعبور الذّات ومجاوزتها في الإحساس بالخجل عبر صراعٍ نفسيٍّ حادّ يُجسده الشاعر على لسان تلميذ:

وتلميذُ الشّوارع قالَ إنّ الأبجديّة

في الصّراع وليس في

المذياع، أو ما تنشر الصُّحفُ البعيدة، ليس في الوسطيّة العرْجاء

والتوفيق، في هذا الصَّديق أو الرَّفيق، وليس فيما ترسمُ

الحلقاتُ

......

ليس الضّوء إلاّ الضّوء الواضح العَفَويّ.

وقال تلميذُ الشّوارع شعراً

يا شوارع، يا نحيبَ العابرين، رأيتُ سرْوالا وسيّدة،

وسلّة ياسمين، ورأيت سيدةً تُغني الشعر في شفقٍ من البلّور،

غيْمًا أبيض، ويدًا تحاولُ مرحَبًا، فاستأنست روحي. رمشْتُ

فلم أجدْ بين الشّوارع شارعي(٢).....

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص١١٥.

(2) **المصدر نفسه**، ص٨٧- ٨٨.

الشاعر يُسقط مونولوجه الذاتيّ على التلميذ المعانق للموت في الشّفق الأبيض حيث الصّحوة من الغفلةِ التي رأى فيها كفنه، وما إن استأنست روحه بذلك الحلم ليستيقظ على الواقع المذعر، وما إن يبزغ بريق استشرافه بين ما كان وما يجب أن يكون حتّى يغدو المرضُ المؤنِسُ بالعافية طريقةُ المضلِّ عن الشّارع المعتاد.

في مجموعة "أذهب لأرى وجهي ١٩٩٥م" التي كانت عنونتها كلّ هذا البهاء وكل شفيفْ ١٩٩٢م" يبدي الشاعر استمالته الحقيقيّة ليعانق وجْه الموت ويرى في ذلك الطريق صحّة الحياة:

أهيّ يومي

وأنسجُ ثوب الرصيف لموتي الذي ما اكتمل

فقد يكشفُ الوجْه خيطَ الأكاذيبِ،

يكشفُ هذا الخَجلْ

فلا أدعُ الوهْم يمشي معي

إلى قبلةٍ فوْق رأس الجبلْ

ولا يذهب الوقتُ بين رياح الوعود

وبينَ حديث الهَزَلْ

أهيّ يومي

جديداً مُعافى(١)...

يحاول الشاعر أن يستلهم في نقْشه اللوركي السابق معالم الصّحة لوجوده في اعتناق طريق الموْت، وهو لا يألُ جهدًا لذلك، ولا يقبل بأيةِ قسمةٍ على مستوى الزمان أو المكان في

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ص٣١٧.

عناقه لوجْه الموت، وهو وجهه صحيح الحياة الذي أعياه زيْف الواقع، والموت وحده الكفيل بمعافاته من أكاذيب الوهْم.

وكان القيسي قد عبر صراحة من المجموعة الشعريَّة ذاتها عن تضاده مع عالم المدينة الذي يعدّه العالم الموازي للموت، وذلك في قصيدة "نقش لوركا"(١):

أنا المريضُ، فوا أسفاهُ لم تعد المدينةُ للهواء

ولم يعد غجرٌ، يضيئون الآلىءَ، أو

يشيعونَ السلالة في الحرير، وأخواتي ماتوا ...

يبدو القيسي في هذه القصيدة في علاقة تضاد مع عوالم المدينة على غرار لوركا الذي يستنبط الخصب من عالم الرماد، وأراد القيسي بالغجر ⇐ العالم الفطري البريء، الذي لا يستطيع التكيُّف مع جو المدينة المحتقن، ويفقد الشاعر من رمزية الغجر إلى البراءة قدرته على الاندماج مع حياة المدينة، ويفضّل الموت، وفي ذلك المشهد تنويعًا على رؤية الموت التي أولع بها القيسي.

وفي "دون زهْر البساتين" قصائد لم تنشر من قبْل تنماز قصائد هذه المجموعة بأنها جاءت على شكل ومضات يوشوشُ بها الشّاعر ذاته، ويرتكزُ فيها على تشكيلٍ بصريٍّ بتركِ مساحةٍ كبيرةٍ من البياض بين العَنْونة وبدء القصيدة، وكذا يُلمح في هذا الديوان ميلُ الشاعر إلى التجريد لا التشخيص في غالبيّة القصائد الموصول بخيطٍ فكريٍّ ضبابيّ الرؤية، وبما لا يُفصح عن وضوحها، إذ يغلبُ عليها مسحة من التشتُّت والتشظّي الذاتي في عالم أرضيّ سلب الشاعر ذاته، وربّما كان ذلك تماشيًا وعنونة هذه المجموعة فكلُّ ما دون الزّهر هو دون.

يقول في: "الفضاءُ إلى نقطة"

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٩٦.

الفضاءُ إلى نقطة،

واستوى في يديّ،

الطّريقُ إليّ

مناديل مُغتصَبةٌ

ودمي العتبةْ[1]....

فتصبح تلك المساحة الخفيضة إيذانا ببدء هبوطه الأرضي ونقطة الارتكاز لذاته وقرارها عمْق الغرق في رماد الأيّام المقبلة، ودمه مداسٌ للغرباء، وهذا ما قد نستدلُّ به على باعث الشّاعر في تركه تلك المساحة الخفيضة بعد العنونة كأنها الفراغ وكفنه الأرضي الذي تتلاشى عندها فضاءاته المنبثة ولا تكتمل معها الأغنية وفاصله بين الفضاء/ والفضاء يؤول إلى نقطة(.).

وأخيرًا على القارئ أن يدرك أنّ تصنيف الباحثة لموضوعات قصائد القيسي الغنائية لم تأتِ بقصد التجزئة، إذ يظلّ في تجربة الشاعر ما هو الأعمق والأغنى ما يكفل الترابط الموضوعي لها، وإنّما استكمال لتماهيات الذّات في جلّ حلقاها الغنائية المرتبطة بالوطن، بالموت، والمرأة أبدًا.

وكلُّها تنويعات على الخطّ الغنائي الذي يحتفظ للشاعر بقيمة تشكّلاتها على صعيد تجربته الشعرية ككل، إذ ثمّة بينها رباطٌ عضوي حيويّ ما يحقق لذاتيّة الشاعر القابليّة على التحوُّل والتطوُّر واختزال العديد من السمات التي تشكّل إضافاتٍ بارزة في أعماله الغنائيّة ما يمكّن الباحثة من الحديث عن توسيعات عدّة في جوهر العمل الغنائي تضطلع بحجم تجربة القيسي وثقلها نوعًا وكمّا.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٤٣١.

الفصل الثاني

مخيلة الشاعر محمد القيسي الشعرية

المبحث الأول: اللغة الشعرية ودورها في بناء مخيّلة القيسي الفنائيّة

المبحث الثاني: الرموز الشعرية.

المبحث الثالث: الصورة الشعرية.

الفصل الثاني

مخيلة الشاعر محمد القيسي الشعرية

يهدف هذا الفصل من الدراسة إلى تناول أسلوب الشاعر القيسي وأدواته التي مثّلت قوام رؤيته الشعرية، إذ حاولت الباحثة في ذلك أن تتوصل إلى خصائص لغته ومدى فاعلية الرؤية الشّعريّة التي تبنّاها في أعماله الشعرية.

المبحث الأول: اللغة الشعرية ودورها في بناء مخّيلة القيسي الغنائيَّة

تنماز لغة الشاعر(محمد القيسي) الشّعرية بثرائها، حيث تتجلّى شعريّة نصّه في أسلوب بنائه وفي طريقه النّسج لضفائر وحداتها، فقد اشتملت على سمات أسلوبية متنوّعة ساهمت في تشكيل اللغة عنده، والكشف عن هذه السّمات يدلّ دلالة واضحة على كثافة الأساليب، ووفرة الأدوات الشّعرية التي ميّزت لغة القيسي عن غيره من الشّعراء المحدثين.

وقد أدى التحوّل الكبير في شعر محمد القيسي إلى غياب الأشكال الجامدة فيه وإلى عدم ظهور الأجواء الباهتة التي لفّت بعضاً من الشعراء المتقدمين وحلّ محلّها أجواء فنية شعرية داعية إلى تطوير شعرية التفعلية(1)، فقد حتّمت طبيعة التجارب الكليّة، والشمولية على الشّاعر أن ينهض بالتّعبير إلى مستوى من الشّمول يشحذ فيه طاقات اللغة وعناصرها جميعاً، فهي وحدها الأداة الصالحة للتّعبير عن واقع الحياة اليوميّة، والقادرة من خلال استخدامه لها على العودة إلى الينابيع الحيويّة في واقع العصر والتّراث الشّعبي، وعلى تحريره من سلطة القاموس الشّعري الّذي استنفد طاقته لكثرة الاستعمال.

---

(1) الحر، عبد المجيد: **شفافية خليل حاوي ومرصعاتها الوطنيّة والإنسانية**، دار الفكر العربي، بيروت، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص٧٩.

وأهم ما هدف إليه القيسي في بناء اللغة الشّعرية لديه من حيث الشّكل هو البُعد عن السّرد والتقرير والقول المباشر، واعتماده على الإيحاء الرّمزي والأسطوري، بقصد تكثيف الفكرة، واختياره العبارات القوية، ويعود ذلك إلى الثقافة الواسعة التي حازها من خلال إحساسه بالقضية، وعمق انفعاله بها.

من هنا ينطوي كل شاعر على ناقد بالفطرة، فهو يحدس أنّ هذه اللفظة في غير موضعها، أو أنّ هذا المعنى جاء عن طريق التداعي غير المبرّر، وساقته الألفاظ التي تتداعى تداعياً روتينياً في الكلام العادي، إذ يجب على الشّاعر أن يرفض التّداعي اللّفظي المكرّر القائم في طبيعة اللغة، ومن هنا يصحُ رأي فاليري القائل: "إن الشّعر هو خلق لغة في قلب لغة، وكلّ شاعر أصيل يُعرف عادة من أصالة قاموسه الشّعري، بحيث يأتي بعده من يفيد من قاموسه الشّعري"(١).

وقد أسهمت ثقافة القيسي الواسعة في خلق معجم لفظي خاص يعرف من خلاله سيكون موضع عناية الباحثة في هذا الفصل؛ لتبين دوره في تشكيل رؤاه.

أوّلاً: الألفاظ العامية المتعلقة بالفلكلور الشعبي

يعد التراث منبعا أساسيا لتشكيلات القيسي الدلالية، والتصويرية، على حد سواء، وعلى الرغم من أنّ محاولة إثبات تراثيّة اللّفظ على مستوى المعجم اللّفظي للشّاعر تبدو أمراً شاقاً، لأنّ أي لفظة – إذا ما قدّمت دلالة في سياق ولم تكن غريبة عليه، ولم يعسر تقبلها وفهمها ضمن ذلك السّياق – لا تكون غريبة عن زمان الخطاب الذي يضمّها، ويصعب عندئذ تصفيتها ضمن سياقات زمنية ترتبط بمعجم تراثي أو حداثي، "فالكلمات تبقى مشحونة بركام هائل من الدّلالات

---

(١) إسماعيل، عز الدين: **الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص١٥٤-١٥٥.

التي ارتبطت بها عبر السّنين الطّويلة في التّوظيف، ومعجم الشّاعر يظلّ محاصراً بسماته التّراثية مهما ادّعى الحداثة والعصريّة، لأنّ المعجم الشّعري يتّكئ في أنماط متعدّدة على تاريخ طويل لا يملك الشّاعر محوه بدعوى العصريّة أو الانسلاخ أو رفض التّراث، ما يجعلنا ننظر إلى تراثية اللغة باعتبار حضورها في الحاضر أو الماضي فحسب، ولهذا فإنّ هنالك استثماراً للألفاظ التي لم تعد متداولة تداولاً شائعاً ... بهذه اللغة والتي شاعت في زمن معين"[1].

وإذا انتقلنا من الحديث النّظري عن الألفاظ ودورها في اللغة الشعريّة إلى التّطبيق على شعر محمد القيسي، يتبيّن لنا أهميّة اللغة وكيف وظّفها الشّاعر لتتناسب مع السّياق. إذ تجد الباحثة العديد من الألفاظ الشعبيّة الموظّفة في أكثر من موضع في شعر القيسي، وقد جاءت فيها إيحاءات نفسيّة متميزة تمثلت بالمزاوجة بين العامية، والفصحى في العديد من القصائد:

"طلّت البارودة والسبع ماطلْ

يابوز البارودة من الصدا مْختلْ

بارودة يامجوهَرة شكّالك وينْ

شكّالي ع عادتوا سرى في الليلْ

بارودة يامجوهَرة شكّالك راحْ

شكّالي ع عادتوا سرى مصباح" [2]

ويقول في المقطع الذي يليه من القصيدة نفسها:

مثلما يأتي المطرْ

([1]) الرواشده، سامح: **معاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٦م، ص٢٨.

([2]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٨٤. وينظر كذلك ورود مثل تلك المأثورات ج١، ص ٦٤/ ٦٦/ ٦٧/ ١٧٠/١٧١،

مثلما ينبت في الأرض الزهرْ

مثلما المشتاق يأتي من سفرْ

فهو يومًا سيجيء

لمْ يمت فايزْ، من قال يموتْ

ذلك الحب الصَموتْ

فهو كالنبع، ولمّا هزّه التحنان للنور انفجرْ (1)

يستلهم القيسي من المأثور الشعبي الفلسطيني حلمه في الغد الآتي، وينسج منه أغنية العودة، والصمود، وتمسكه بالحياة لا يقلّ أهمية عما يستنفره في لفظة البارودة من إيقاظ الهمم لمواجهة المحتل، وهو يطلب ذلك لما يحسُّ به من الأسر والسجن في المنفى، والرمزية المودعة في لفظة البارودة بما توحيه من دعوى الشاعر إلى القتال سيكون مهر الأرض الأغلى، ثمنًا لذلك الحب.

وهذا شأن القيسي في العديد من قصائده، إذا استعمل لفظًا شحنه بتجربة متوهّجة تسقط عنه صفة النّثرية بمزاوجته الشّعر، كما أن سعة ثقافته بتلك المأثورات، وعمق إحساسه الداخلي بها مكّنته من القدرة على التعبير عن واقع الحياة اليوميّة وما فوق الواقع مازجًا الخاص بالعام.

ويتصل المعجم الشّعري عموماً بما تراكم من ألفاظ الأمّة عبر العصور، حيث ينمّي الشّاعر مفرداته الخاصة تبعا لتجربته الحديثه، فضلاً عن تأثره بالتّطورّات الحضاريّة وتحصيله المكتسب.

وقد أفاد القيسي في تناصّاته المتنوعة بالموروث الشعبي:" فهو في بعض الأحيان يقتبس الأغنية... من غير تعديل ولا تحوير. مضفيًا على شعره بساطة يستمدُّها من بساطة الغناء

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج1، ص 84.

الشعبي، وفي الوقت نفسه يماهي صوته الفردي الخاص بالصوت الجماعي الذي تمثله الأغنية، فينشأ بسبب ذلك نسيج جديد متلاحم من الموروث والحداثة..." (١).

كما ترى الباحثة أنّ بدء محمد القيسي تجربته الشّعرية بالقصائد العاميّة أثرت على شعره الفصيح كما في المقطع السّابق، ونجد أنّه يستخدم التّعابير اليومية بعد أن يصوغها صياغة تقترب من سياق القصيدة وتقترب في الوقت نفسه من اللغة المحليّة.

وعلى هذا الأساس، فإنّ ألفاظ اللغة جميعها صالحة للاستخدام في القصيدة، لأنّ اللّفظة متجرّدة في يد الشّاعر الّذي تمنحه قدرته الذّاتية والموضوعية طاقة تجعل منها الألفاظ شعريّة أو غير شّعريّة(٢).

"يا دار، يا دارْ، لو عُدْنا كما كنَّا

لا طليكِ يا دارْ، بعد النشيد بالحنّا" (٣)

يقرن القيسي الأغنية السابقة من الموروث الفلكلوري الفلسطيني باقتباسه عبارة لـ: "لوركا" متغنيا بحلم الرجوع إلى قرطبة:

"آه ليمهلني الموت

حتى أصير في قرطبة

قرطبة البعيدة، الوحيدة" (٤)

---

(1) خليل، إبراهيم: **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م، ص١٨٥.

(2) يُنظر: علي، ناصر: **بنية القصيدة في شعر محمود درويش: دراسات، المؤسسة العربية للدراسات**، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٢٨-١٢٩.

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٦٤.

(4) المصدر نفسه، ج١، ص ٦٤.

حيث يتماهى الشاعر في أغنيته السابقة بما يردده لوركا من التغني بالمجد الضائع في قرطبة، ولطالما بدا لوركا في العديد من أشعاره مأخوذا بالمدن الأندلسية القديمة (غرناطة، قرطبة، إشبيلية)[١].

ويمزج القيسي الحزن الذاتي بالآخر في إطاره الجمعي في ذلك التماهي بـ(لوركا)، وتغنيه بتلك الحضارات الضائعة ، كناية عن تفريط العرب بذاك الإرث، وإخراج الحس الغنائي – برثائه ضياع الوطن – من الحيز الذاتي الخاص إلى الموضوعي في التصاقه بهموم العامّة.

وكانت إفادة القيسي حقيقية من منهج لوركا القائم على محاكاة الأغاني الفلكلورية في شعره، وإخضاع القصيدة للنغمة الشجية التي ترافق الكثير من نماذج الغناء الشعبي. وقد أكد ذلك غير باحث في شعرية القيسي[٢].

وجاءت ألفاظ القيسي على الإجمال صافية تحوي قدرًا من الإيحاء من الناحية التركيبية، قدر احتوائها على المضامين التي أراد توصيلها، ولم يحاول التّفريق بين لفظة شعريّة بذاتها ولفظة غير شعريّة، وبهذا تكون اللّفظة كيانًا خاصًا حيًّا وفعالا، فتأتي مشحونة بالقيم المعنوية المستمدة من أصل الشيء وارتباطاتها الحسية النّابعة من الشّعور واللاشعور.

وشيوع ألفاظ معيّنة في قصائد شاعر ما يشير إلى تجربة خاصّة تكونت لديه، حيث إنّ هذه التّجربة تحتاج إلى لفظه ذات دلالات معنويّة ونفسية تناسبها، وبهذا تكون اللغة "أجود الألفاظ في أجود نسق"[٣].

"بالله يا طيرْ الحي إن جيتْ دارنا

([1]) ينظر: العامري، محمد: **المغني الجوّال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م، ص١٦٠-١٦٦.

([2]) المصدر نفسه، ص١٧٤.

([3]) علي، ناصر: **بنية القصيدة في القصيدة الشعرية**، ، ص٩٥.

ريّض ألا يا طيرنا وارتاحْ

قل لها بحال الجهلْ يا طولْ عزنا

ياما قعدنا ع الفراشْ صِحاحْ

يا منْ دَرى يصفى زماني وأعاتبو

واعاتبو باللي مضى لي وراح"

ويزدادُ الحنين ويقطرُ الموالُ أشجانا

متى يصفو الزمانُ يعود كلُّ مُشرّدٍ لتراب أوطانه؟

يقبّله، ويجثو في اخضرار الجرح فوق قبورِ من ماتوا،

يقول لهم، لقد عُدنا فلا تبكوا على الأحياء.... (1)

يراوح القيسي في الأسطر السابقة بين الأغنية الشعبية، واستقامة اللفظ في المقطع الثاني، التي استقى ظلالها التخيلية من الموال الشعبي السابق، والإفادة بالطاقة المودَعة في اللفظ العامي يوحي من خلاله بأقصى حالات الاغتراب التي يعانيها المتشردون عن أوطانهم في المنفى، فقدمت الأغنية العتاب والحيرة في حين قدم القيسي ما يلهم على الإجابة.

فقد استمدّ القيسي من الموال فاعلية التطاول، وعدم الركون على حدود عتاب الأمس لتصفية حساب الزمن فأودع أغنيته الخاصة بما يمكنه من البعث الجديد، والقبض على زمام الكلمة، فيفجر من أسطورة الطائر الأخضر الانبثاق وخلاص الرجوع الذي لم يكتفِ فيه بالاستجداء والدعاء، وإنما تماثل للموت فلا صفو حسب رؤيته الخاصة إلا بالاعتراك معالم الموت "

"ويجثو في اخضرار الجرح فوق قبورِ من ماتوا..........."

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج1، ص ٦٦.

نلحظ ممّا تقدم أن القيسي يحسن تنقية مرآة الواقع فيما يستلهمه من تراث، لكشف الحاضر وتعريته.

ثانيًا: ألفاظ الجسد المتعلقة بالمرأة

تكشف دراسة الألفاظ المتعلقة بالمرأة في شعر محمد القيسي عن نسيج لغوي متشابك يتشكّل من مجموعة من العناصر، أو الخيوط التي تكوّنه في صورة ذات سمات مميّزة، وهذه العناصر على اختلافها وتباينها في طبيعتها تتدرّج من إطار البسيط المألوف من حيث المفردات، والأنساق والسّياقات إلى الغموض، والتعقيد على المستوى الرمزي لها .

ومن يتمعن أشعار القيسي يجد أن الألفاظ المتعلّقة بالجسد في قصائده لم تُوظّف على نحو من المباشرة، والقصديّة، ولم يحتف القيسي بذكر أعضاء الجسد وواقع ماديّتها، وإنما اكتفى برمزيّتها للخصب والتجدد والنماء فهو دائم التطلع للانعتاق من جدب الواقع في جل تشكيلاته الصورية، وبات في تركيز القيسي على الرؤية النقيض ما يؤكد قتامة الواقع المأساوي، ورؤيته المحتجبة تحت ستار الخصب في العديد من قصائده.

وقد تحمل الألفاظ المتعلقة بالجنس الدلالة المباشرة، في رغبة الوصول إلى المرأة الواقعيّة دون الحاجة إلى أن تقترن هذه اللّفظية مع لفظة أخرى لتؤدي المغزى الرمزي من إيراد الشاعر لها، مثل قوله:

مسكونٌ بتضاريس امرأةٍ

طافحةٍ بالرّغبات،

وجارحةٍ كالصّوان[1]

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٢٦٤

إذ يتبدى في هذا المقطع حضور المرأة الفطري في قوة ملامحها التي تستفز رغبة الشاعر في اللقاء بها، كما تمثل تيار الثورة الخفي في تحولات الشاعر العاشق لتضاريسها.

وفي مقطع آخر يقول القيسي:

لَوْ مَرّةً تأتينا وفي شفتيكِ وعدٌ أو بشارة

لو مرّةً تحنو، تُعانقنا ومن كَفّيكِ تمنحنا الشرارة

لو تُطفأ الأحزان في عينيكِ يا ذُلاًّ حملنا

في دروب النفي عاره[1]*...*

ومهما توهّم القارئ بتحرر القيسي من ارتباط المرأة بالأرض في المقطع الأول الذي تخلله العديد من الإشارات الحسية الدّالة على فرْط إعجابه بتضاريسها، إلا أن القراءة العميقة لأشعار القيسي تؤكد أن حضور المرأة اللافت لديه وذكر أعضائها لمْ يأت جزافاً، أو على حساب اشتغاله بتقنيات أسلوبية شتى طوّع من خلالها جل مشاهداته الكونية لخدمة رؤية تخييلية معينة ليست بمعزل عن همّه العام بقضايا الوطن.

ولطالما استثمر الشاعر عالم المرأة الموحي بالخصب ثيمة محورية في جميع تشكلاته التصويرية مقابل العالم المهدد بالفناء كما تبدى في المقطع الثاني، فسكناه بتضاريس المرأة ملاذه الآمن من وحش المنفى، وتغدو المرأة بذلك المعادل الموضوعي ببعديه الحسي، والذهني لأمن الشاعر، أو اغترابه.

يقول القيسي[٢]:-

بعيدٌ طوافي، أرشف من ماء زمزم لا ارتوي

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص ٣٥.

([2]) **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٥٢٨.

والطيور تُحلّق في بحّة الصوت

في الطابق الثالث الاغنيات تسيل على

وقع مركبة المبهجات

باعنابكِ المشتهاة تفيضين،

أدخل في السلسبيل الجميل،

فأيُّ ملاكٍ معي!

كرزاً يسَّاقط ثغرك حول يديّ

وعيناكِ فيروزتان من الحزن...

فيروزتان تضيئان حلكة افريقيا

ويتيمٌ أنا دون هذا البريق،

يتيمٌ يسامر قتلاه...

نرى في المقطع السابق مدى تقديس الشاعر لكائن المرأة بطابعها الأسطوري في التطاول والنماء؛ فهي عكّازه للوصول إلى سدرة المنتهى، وسبيل النور المضيء في عتمة لياليه الحالكة، إذ يقرن تحليقه إلى السماء ببحّة الصوت، في حين يُضفي على أوصافها القداسة وأنها طريقة للعبور إلى السلسبيل، وسدرة المنتهى في المركّب الإضافي (أعنابك المشتهاة) وغيرها من المركّبات اللفظيّة الدّالة على الطهارة والنور.

وفي إضفاء القيسي طابع القداسة على المرأة يحطُّ الشاعر في أولى قصائد هذه المجموعة فاتحة البدء الجديد على نحوٍ استعاري يوكل الشاعر فيه فاعليّة المرأة وقدرتها على بثِّ الحياة، فتحضر المرأة عشتار مقرونةً برمزيّة صلب المسيح الذي كان فداءً لخلاص الإنسان

ونجاته. القصيدة رغم إيجازها إلى أنها شديدة الإيحاء، وقد عزز التكنيك البصري الموظَّف بشكل الصليب على تكثيف تلك الدلالة.

أل
فا
ت
حة
من بين حرير الأرض، حريرك وحده
ي
ن
ش
ل
ن
ي
من
بين
رل
و
ح
دة

فالشاعر في مقام ذكره المرأة لا يبارح التزامه الإيجابي حيال قضاياه القوميَّة والإنسانيَّة، ويجري في العديد من قصائد القيسي استعانته بأعضاء المرأة وما يتحقَّق له من خلالها سَبك نسيجه التصويري في رمزيَّتها إلى الخصب، والنماء، والخلاص.

ويتم ذلك من خلال اللَّفظ الرَّامز إلى الأرض، وموازاته بألفاظ الجسد في مركَّبات لفظية عديدة يتشكَّل باجتماعها عددٌ من الاقترانات اللغويَّة المراوِغة في التفات الشاعر من المرئي متحقِّق الوجود للَّامرئي المتخيَّل. وهذا ذروة ما يصبو إليه الشاعر في استعانته بألفاظ الجسد.

وتشكيل هذه اللغة الجديدة متأتٍ من أنّ الشّاعر حين يتناول الألفاظ فإنّه يبدأ بتهشيمها وتحطيمها ليعيد صياغتها في بناء جديد وفقاً لتجربته الانفعاليّة، كي تحمل سمات البنية التّركيبيّة (الذاتية الموضوعيّة) لمبدعها، وطبقاً لهذا التّصور فإنّ الشّاعر لا يحطّم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى، ليشكّل فيها الشّعر الجديد نمطاً جديداً من الدّلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي[١].

فاللغة وفقاً للمهمّة الجمالية تتّسم بسمات ذاتيّة تركيبية، تتشكّل من الجانب الدّلالي، والرّؤيوي في وحدة منصهرة.

ثالثًا: ألفاظ الخصب، والجدب

تتداخل الألفاظ المتعلّقة بالطبيعة في شعر القيسي ضمن أطر مشكّلات رؤاه الداخليّة، وتندغم معها ضمن نسيج لغوي متماسك لا يألُ فيها القيسي جهدا باستحداث روابط جديدة بين دوالّها تضعها على محور التآلف والانسجام بين أعمق البؤر اللفظيّة تنافراً.

يقول القيسي[٢]:

هذا وَجهكِ يتوهَجُ بالرؤيا والحُزنْ

يتَناسلُ أطفالاً مَوعودينَ بِأنهارٍ منْ لَبنٍ وأرائِكَ،

يَتناسلُ أزهاراً وثماراً،

وأراكِ فَتقتربينَ

أراكِ فتبتعدينَ،

سهامٌ لا تأبهُ بي تنطلقُ من الذّاكرةِ إلى الذاكرةِ،

(1) جعفر، عبد الكريم راضي: رماد الشّعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشّعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م، ص١٢٤.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٢٦، ج٢، ٢٦٣.

فينشَقُّ البحرُ، يُضيءُ كنهدٍ يتلوَّنُ كالشفَقِ الوَرْديِّ،

يصيرُ غَزالاً يركُضُ فيَّ، أُصافِحُ في سَفَرِ الأمواجِ:

الأعشابَ،

الأسماكَ الجائعةَ،

الأصدافَ الفارغةَ،

الطُّحْلُبَ، والحيواناتِ الأُخرى

يضجُّ المقطع السابق بجلِّ عناصر الطبيعة التي يحقّق لها الشاعر قدراً من التوافق بين عناصر شتىّ على صعيد اللَّون، والحركة، وصخْب الحياة في سَبك صورةٍ حالمةٍ لأرض الوطن.

فـ **"سهام"**، التي يرى في وجهها تناسل أزهار الحياة هي الموت الذي تنشقُّ به معالم الحياة القادمة، وهذه المقاربات التخييلية على المستوى النصِّي بين المتنافرات اللفظيَّة تحقَّقت على سبيل المفارقة التي أودعها القيسي في المسافة الرمزية بين الرؤية الحقيقية لوجه المرأة، والرؤية المتخيَّلة في رمزيّتها للتناسل والخصب.

وبتأثير الفكر التناسخي لدى القيسي في استكمال دورة الحياة وتناسلها بدءاً من العدم. جعل القيسي من السّهام وفتْكها إيذاناً بالخلاص والبعث المتوهّج بألوان الحياة، ويستعين القيسي في ذلك بعددٍ من الأفعال الدَّالة على الحركيّة والاستمرار: "فينشقّ" البحر، "يضيء" كنهدٍ، "يتكوَّن كالشَفق، "يصيرُ غزالاً، "أصافحُ" في سفر الأمواج.

وتخفتُ تلك النبرة لدى القيسي في التطلُّع ورغبته المتحمِّسة للموت لاستعادة خصب الحياة ومصافحة موات الطبيعة، وبثِّ الحياة فيما بعد، يقول:

فإذا أمسكتُ بالخيطِ جفَاني وَرقي الأبيضُ

لا أنبض تُفاحاً

ولا تَخضرُّ بالريحانِ ودَيَاني

وتنأى بي سُطوحي

كُلُّ ما سَطَّرتُ،

أو غَنَّيتُ،

أو فَاضتْ بأسبابي شُروحي(١)

حيث يفيض القيسي بالألم في المقطع السّابق لمجافاة الأبيض، والأبيض هنا كناية عن الموت، وكفنه الأرضي لاحتضان السماء، وطريقه الأوحد للغناء، وقد قارن الشاعر مجافاة (الأبيض/الموت) له بتوقُّف نبض الحياة في قوله:

" لا أنبضُ تفاحاً ...

ولا تخضرُّ بالرَيحان ودياني" ...

وهي صورة لا تخلو من الغرابة التي يجعل فيها الاهتداء بدليل أو خيط عبور موازياً للموت، وقرن مجافاة الموت له بضياع الدليل.

وفي التأكيد على دلالة (الكفن/الموت) في اللون الأبيض: كعلامة سيميائيَّة تشغل حيِّزاً من مخيّلة القيسي في اشتغاله على ألفاظ الموت واستثمار دلالالتها، في محاولته استعادة بكارة الأشياء في الطبيعة من حوله، يقول(٢):

وأنقّي قَمحي مِنْ رَمْلِ الوَزنِ،

أنقّي الهَوْدَجَ والرُمحَ،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٥١٨.

(2) **المصدر نفسه**، ج٣، ص ١٨١.

لِيَسْرَحَ في بهوِ الفَلَواتِ غزالاً..............

أو أصعدَ جَبَلَ النرجسِ، في مطلعِ هَذي الزفرةِ، أو خَلَلِ

صُراخي في بَرِّ اللغةِ الموحشةِ حناناً كالقتلِ، فلي ميزاني.

ونلاحظ من خلال هذه المقطع أن الشاعر يركز على ألفاظ الموت والفناء، ولكن هذا الموت الذي يتحدث عنه موت الضمير الذي يجعله يعيش على الأرض كائنا غير فعال ، حيث يتحول إلى عبء على الأرض نتيجة انعدام فعاليته.

أسلمتُ قيادي للكلماتِ تُلوّحُ بي

دونَ عَروضٍ أو سَقْفٍ

تسرجُني برنينِ قبائلِ روحي الخاسرةِ، وتُلقيني في الأبيضِ طفلاً

لم ينطقْ بعدُ أمامَ بكارةِ مخلوقاتي الأولى، حيثُ يُتاحُ فضاءٌ آخرُ

لي، تتشابكُ فيه خيوطٌ شتّى وأراني(١)

وتلك الرغبة بالموت التي يستجدي فيها الشاعر استعادة بكارة الأشياء تماثل مساعيه في استنفار لغة بكرْ، وتنقيتها من علاقاتها المرجعية في شحن الدلالات الرامـزة وتبيئتهـا بقـوام التجربة الداخلية لديه.

وتتراوح رؤية الشاعر تلك بين الظهور، والامّحاء في مخيّلته الحالمة بأرضٍ سماويّةٍ شفيفة تبتعد في كلّ مواصفاتها عن أي مواضعات معرفيّة مسبقة، ويوظّف القيـسي مـن جـلّ عناصر الطبيعة المتخيّل المقصود ورمزيّته التي تنسجم مع الطاقّة الداخليّة المودعة فيما يرمـز إليه، يقول:

لأنامَ في عَينيكِ يَلزَمُني بلادٌ،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ١٨٢.

لا تُزنّرُها حُدودُ

ليتَ البَراري

لا تَظلُّ سَريرَنا

لِنرى حنَانَ البيتِ في عُشبِ السُطوحِ

هُناكَ دُوريٌ يُجَمّعُ قَشّهُ أعلى الجِدارِ

وقُبّراتٌ كنتُ أتبعُها

وَصبيانُ مَضَوا نحوَ الكُهولةِ

لَن يعوُدوا[1]

إذ يجعل القيسي الدوريّ والقبّرات مُحّجمةً بأدوار الارض لا قبل لها علــى الــصعود، وإمكانيّة الغناء، ويرى في قرارهم الأرضي مضيًّا نحو الكهولة.

وبذلك نجد أن توظيف القيسي لعناصر الطبيعة يجري استثمارها وتبيئتها بفضاء النص وفقاً لرؤى خاصّة في استقطاب دلالاتها العَصيَّة بعيداً عن المستوى المعرفي المنجــز الــسابق، ويتعيَّن الفاصل بين الدَّال والمدلول ذاتاً وموضوعاً من خلال سلسلة الدلالة نفسها أو العلامــات الملاحظَة داخلها، وبذلك تندغم الطبيعة بمشكّلات الرؤى الداخلية لدى الشاعر، ويجري توظيفها استثمارا لرؤى خاصّة معنيّة بتوجّهات الشاعر، لا من قبيل التوظيف المجاني لها.

يقول[٢]:

لماذا تضيق الجهات، وتلتجئ الأغنيات

ولا نَهتدي لِمدارْ؟

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٥٠٧

(2) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٢٤٥/٢٥٥.

....

طَاعناً في الهُمومِ، مُحاطاً بصفّ الخُصومِ،

أفتّشُ في ليلِها عن دليلْ

سهامُ التي عَرْبَشَتْ في حَزامِ النّبيِّ المُهاجرِ،

ذاتَ أصيلْ

لماذا يَعزُّ إليها الوصولْ؟

سِهامُ الرضا والمدى والسُهولْ

سهامُ النُتوءَاتُ والبحرُ والموجُ،

والشاطيءُ المُستَحمُ بوَهجِ الظَهيرةِ،

يَقرأ في سِفرِ أيامه الذّاهبةْ

سهامُ السنَابلُ والمدنُ الغَائبةْ...

....

يجعل القيسي من (سهام) رديفاً للموت المؤذن بالتوهُّج، والنبوءة، والخلاص (فسهام/ المرأة/ الحب/ الموت) لدى القيسي مترادفات توازي فكرة البعث الجديد، أو الخلاص وهذا تؤيّده الإشارات اللفظيَّة في مشاكلتها السيميائيَّة لعناصر الطبيعة على المستوى النصّي.

فقد حقق الشاعر لِ "سهام" رمزيَّة ما يصبو غليه بإضافتها إلى جلّ عوالم الطبيعة والخصب: فسهام ⟸ "الرضا، والمدى، والسهول، والنتوءات، والبحر، والموج، والشاطئ، السنابل، والمدن الغائبة ...الخ). لتتكشّف علاقات النص الداخليّة أن سهام هي ذاتها الحب، والعناق، وهي مشمولات ما يسعى إليه الشاعر للخروج من راهنيّة الحياة (كواقع)، وبلوغ الموت (المتخيّل) رديف البعث، والانعتاق من القيد الأرضي الآني.

يقول:

سهامُ التي لا تَجيءُ، التي لا تَغيبُ، التي أوغلتْ في دَمي

....

سَأَلتُ عنها السُعاةَ، وَجُبتُ الفُلاةَ،

وانكساري مَرايا

لماذا أُضيِّعُها في المساءْ

وَأرسمُ دائرةً ضيِّقةً

لماذا أُضيِّعُها في المساءْ

ونكهةُ قَهوتِها في فَمي عَذْبَةٌ حارقةٌ

وَتَأسرنُي بينَ قَوسينِ إثنينِ، سُنبلةٌ لا تموتُ،

ولا أبلغُ المشنقَةْ

لماذا أُضيِّعها في المساءْ

وَأمضي إلى مَوعدٍ لا يكونُ، إلى وَحشةٍ لا تهونُ،

إلى أُفقٍ واسعٍ، مُوجعٍ سَاطعٍ كَالبكاءْ(١)

فالتوسُّل (بالمرأة، سهام) توسُّلٌ لبلوغ المشنقة، وغاية الشاعر في الموت الإرادي المحكوم بالخلاص على غِرار صلْب المسيح الباعث على التخليص من الدرن الأرضي.

وأبدع القيسي في توليفه العرس الدموي القائم على استعارته لألفاظ الخصب، وعلى نحو من الغرابة؛ إذ يرى فيها انبلاج الصحوة المقرون بالاشتعال الكوني.

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٢٥٦-٢٥٧.

وقد بالغ في تكرار عبارة: "عرس الدم"[1] في العديد من قصائده، وأخيلتها القائمة على جذب المتنافرات في استقطاب ألفاظ الخصب، واقترانها (بالدّم/الموت). وفي اعتقادي جاء تمثل القيسي لتلك الأخيلة، ودلالتها القائمة على مبدأ التنافر تأثرًا بـ "لوركا" في مسرحيته الشهيرة "عرس الدم"[2]، ومثل ذلك ماجاء في قوله:

عرفت الشوق، وهذا العرس اليومي،

واشهد: أنَّ نهارك آت،

أنَّ غدي أكليل"[3]...

ويلحظ في المقطع السَّابق أثر العرس الدموي المقرون بالتضحية، والشهادة، وهذا الاشتغال الوظيفي بتقنية التناص مع المكوّن العقائدي الأوّل، هو الوحدة الغائبة في النص الذي كرَّس القيسي أبعاده بتشظي الأثر الدلالي، والمرجعي في مراوحته بين المنعقد في ما كان، والمركَّب المعرفي اللّاحق فيما سيكون.

وبناءً على ماسبق تستنتج الباحثة أن الألفاظ في دلالاتها على الخصب والجدب في النماذج السابقة، والتي تعد الطبيعة فيها مهاد الشاعر الأساسي لإقامة تشكيلاته التصويريَّة تثير

([1]) ينظر للاستزادة حول دلالة "العرس الدموي"، واستقطاب القيسي للعديد من القرائن اللغوية الموحية بالخصب، واشتغاله على ذلك الحس في تشكيل صورة: "العرس الدّموي"، ومترادفاته في قوله: "**أعراسا حافلة بالخضرة والزرقة** ..." القيسي. **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٢٣٨، وقوله: "**وعرسك مشتعل، وجوادك يركض ... إن الطفولة تنهض فاتحة للسحاب...**". المصدر نفسه، ص٢٧٥، وقوله: "**ليشتعل الأفق في عرسه، أنه الآن يفرد اضلاعه ويغطي القفار... كسا دمه الأرض بالأرجوان**". المصدر نفسه، ص٢٨٧، وعبارة "**هكذا تبدأ في أعراس سارا، الأناشيد المدمَّاة، المشانق...**". المصدر نفسه، ص٢٩٠، وعبارة: "**تشكَّل في هذا العرس الليلي تحولات النجم تحت قباب السنة الميتة..**". المصدر نفسه، ج٣، ص١٣٨. ويلحظ في جميع ما تقدم اقتران العرس بدلالات الموت، أو الدم.

([2]) ينظر: عبد العزيز، أحمد:(أثر لوركا في الأدب العربي الحديث)، **فصول**، مجلد٣، عدد٤، ١٩٨٣، ص٢٩٠.

([3]) القيسي: **الأعمال الشعريَّة**، ج١، ص٢٦٩.

إشكاليةً في مخيّلة القيسي حيث ابتدع لها أسلوباً مراوِغاً في استقطاب دلالات مقصودة بروحٍ من العنف والمراوغة في معاقرة خصب الحياة.

فهو لم يتغنَّ بالطبيعة لذاتها، وإنَّما استعار رمزيتها على الخصب. وكان لمثل هذا التغيُّر النمطي في إقصاء الدَّال عن مدلوله آثار واضحة على مخيِّلة القيسي، ففي الوقت الذي يُفجِّر فيه من الموت ضوضاء الحياة وعفويّتها، والدعوة إلى بكارتها الأولى، فإنَّه يجعل من الحياة على المستوى المادي المعاش من تردّي الواقع العربي والانتهاكات المستمّرة ضدّ الإنسانية اغتصاباً لكلِّ معالم الحياة.

المبحث الثاني: الرموز الشعرية

الرمز " كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكر بشيء غير حاضر"(١). ووظيفته إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف، وقد تكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان للتعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد، وهو في إطاره العام تصوير للأشياء غير موجودة والأشياء المستحيلة الوجود، وقد يستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا يخدم الرمز الإنسان في وظائف التذكير والتوقع والتعرف والإدراك الحاضر للأشياء، ويصبح التوقع نبوءة إذا تضمن الرمز روابط اتصاليه ذات طابع تعبيني، وتبدو علاقته في هذا الصدد بمناحي الحياة المتنوعة ذات أهمية قصوى.

والرمز في الحقل الأدبي هو "الإشارة بكلمه تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه، بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسهم"(٢).

لذلك فإنّ استخدام الرمز في الشعرية دليل على عمق ثقافة الشاعر، وعمق نضوجه الفكري وسعة تجربته وخبرته، و"لا بد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافته وتجربه واسعة؛ لأن الرمز يرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"(٣).

وفي تدبرنا للرمز ينبغي أن يدخل قي تقديرنا بعدان أساسيان هما: التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص؛ فالتجربة الشعرية هي التي تستدعى الرمز لكي تجد فيه التفريغ الكلي

---

(1) عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١٢٥.

(2) المصدر نفسه، ص١٢٤.

(3) عبدالنور: **المعجم الأدبي**، ص١٢٣

لما تحمل من عاطفة أو فكره شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا لتركيز شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية فيها.

وقد اعتمد القيسي الرمز أساسا للتعبير عن تجاربه وأفكاره وعواطفه، فهو يعكس تنوع أساليبه الفنية حين يستخدمه. ولا ينهض الرمز بمهمته في البناء ما لم يكن أسطوره تراثيه شعبيه قائمه في ضمير الأمة، هذا القيام يعطي الشاعر قدرة على الإشارة السريعة إلى الإحداث في الأسطورة دون سرد أو تقرير لها، وللرمز المستمد من الأساطير التراثية الشعبية وظيفة أخرى هي الإيصال، وإشراك الآخرين في تجارب الشاعر وإدخالهم إلى عالمه بيسر، وهو لا يقتصر على التراث العربي الإسلامي وحده، وإنما قد"يمتد من جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة التي عرفناها في سومر، وبابل، وفينيقيا، ومصر الفرعونية. ... وغيرها"(١).

والرمز هو كل ما يمكن أن يحل محل شيء آخر للدلالة عليه؛ إذ لا يتم ذلك عن طريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضيه، أو علاقة تواضع الناس عليه(٢). وتعتمد عمليه توظيف الرمز عند القيسي على عدد من الحقول المعرفية، فقد وظف – كما سنرى –عددًا من الرموز الخيرة (الإيجابية) والرموز الشريرة (السلبية) انطلاقا من الدلالة المعاصرة التي دفعت الشاعر لحمل رمزه، حيث تأتي أهميتها من دلالتها الحيوية في النص، وأول هذه الرموز، هي:

---

(1) شكري، غالي: **التراث والثورة**، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٩٦م، ص٣٣.

(2) سليمان، خالد: **أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر**، عمادة البحث العلمي، والدراسات العليا، إربد،١٩٨٧م، ص ٣٣.

أولاً: الرمز الديني

١- أليعازر[١]

يمتد هذا الرمز في دواوين القيسي ليشمل العديد من المساحات التخييليّة في شعره، ويتخذ أبعادًا شتّى من ملامح اغترابات الشاعر بالمنفى، ويتوسّل القيسي بالخيط الفكري لرمزيّة أليعازر الذي يمتدُّ بالمراوحة. بين البعث الممثَّل بالخلاص من الموت باعتباره رمزًا للبعث والتجديد[٢]، واللّاجدوى الممثّلة بالانبعاث المشوّه للأمّة في بنى استعاريّة تتفاوت بإيحاءاتها على فكرة الخلاص وبعث العالم من الغفلة والسُبات.

وتتلاقى في الصورة الرّامزة لشخص أليعازر العديد من المستويات التركيبيَّة المعقَّدة باندماج المكوّن الديني، بالأسطوري على خلفيّة أساطير البَعث والتكوين، التي تعد المهد الأوّل للعديد من الظلال التخييليّة في شعريّة القيسي.

كأنَّ قنديلَ الغيابِ أضاءَ سرّكَ، فانخطفتَ

غَدَوْتَ خَطًّا مائلاً للغَيبِ

أسبوعانِ في السَفرِ الطَّويلِ إلى الطُلولِ، ولا يعودُ عرارُها الجبليُّ.

غَيمتُكَ البعيدةُ في قميصكَ، ليسَ في أُصُصِ الفَراغِ سِوى الفَراغِ،

وأنتَ تَدعوني وَأخرجُ، ثمّ تَدعوني وتَخرجُ عنْ مُجالَستي،

فيذْبلُني المكانُ! [٣]

([1]) حول قصة إحياء أليعازر، ينظر: إنجيل يوحنا، الأصحاح الحادي عشر. حسب الإنجيل كان لِعازر قد مات لأربعة أيام، وقد ظهر مجد الله بإحيائه، إذ قال له المسيح: "لِعازر هلّم خارجًا، فخرج الميْتُ ويداه ورجلاه مربوطات بأقمطة ووجهه ملفوف بمنديل".

([2]) عباس، إحسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٦٧.

([3]) القيسي:**الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٣٩٨.

يستعير الشّاعر شخصيته أليعازر من الإنجيل، حين مات وبعثه المسيح بعد أربعة أيّـام من موته. لكن شخصيّة أليعازر في القصيدة تكتسب أبعادًا جديدة، إذ تمثّل القصيدة مأساة الموت والانبعاث المشوّه للحضارة العربيّة.

رأيت سيدي المسيح

يبكي على الضفاف

والنهر يستحم تحت غيمة

من الدخان(١)

يقدم القيسي في المقطع السابق صورة عاجزة "للمسيح"، وبذلك تبتعد كل الاحتمالات من تمكينه إحياء "أليعازر" دونما عجز، وفي هذا التوظيف ما يرمز إلى القوة العاجزة عن إصلاح الواقع العربي، وانهزاماته المتتالية(٢).

كيفَ أجرَعُ هذا القَدَحْ

فَارغًا.. وَفقيرَ الفَرَحْ

مَنْ تُرى جَرَّدَكْ

مِنْ غصونـي،

وَأعطى ثِمَارَكَ هَذا الذُبولَ، ومَنْ أورَدَكْ

هَذهِ السَّاحةَ الدَائريَّة، مَنْ أفرَدَكْ

وَأقالَ يَدَكْ

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٨٧.

(2) حسب الإنجيل بكى المسيح عندما نظر لعازر، فقال اليهود: "انظروا كيف كان يحبّه، ألم يقدر هذا الذي فتح عينَي الأعمى أن يجعل هذا لا يموت". وقد تناص القيسي مع الإنجيل في بكاء المسيح، في قوله "رأيت سيدي المسيح يبكي". للاستزادة ينظر: إنجيل يوحنا، **الأصحاح الحادي عشر**.

عَنْ إمارةِ قلبي

....

كُلّهم قدَّموا لِوُرودي المياهَ،

وَأعطوا وجُودي السَبَبْ

أنْ أرى الأرضَ تُفاحَةً في يَديَّ،

وَأنْ أعبُدَكْ(1)

قرن القيسي القدح بالفراغ والفقر، والغصون والثمار بالذبول، والبعث الذي مددته سلَّماً أرداني زاوية القلق، فيقترح القيسي أخيرًا الكفن الذي يتصوّره امتدادًا لنسخ الحياة الخالدة، وهنا مكمن انحرافٌ الرمز عن مرجعيّتة الأصيلة.

حيث ارتبطت فكرة الانبعاث بالموت/ بالغياب والاضمحلال الحضاري للأمّة. والـزمن الراكد المتجمّد جوهر رؤية القيسي في عدم تكيّفه مع واقع الانحطاط وحالة الاستسلام.

وهكذا، فإنّ القيسي ينهي كلّ قصيدة بمقطع يؤكّد ضياع حلمه بالانبعـاث الحـضاري، وبقاء الأمّة ترزح تحت وطأة الانحطاط والتّخلّف. فالانبعاث كما يراه القيسي لن يتحقّـق مـن خارج الأمّة، بل بإعادة وصل حاضر الأمّة بماضيها.

في فَمي قَهوةٌ مُرَّةٌ

في فَمي حُرقَةٌ كَاويَةْ

هَلْ إلى الصَمتِ نأوي أخيراً بِلا مَملَكَةْ

أم هيَ اللحَظَةُ المُهلكة

لِنعدَّ الكَفنْ

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٥٨١_٥٨٢.

ونُواري مَعًا

هَذه الليلكَةَ؟![1]

وهذه صورة الموت الحضاري للأمة العربيّة، فالزّوجة ترمز إلى الحضارة التي انساقت معه إلى جحيم القبر، ويقف أليعازر عاجزًا، فيهرب إلى ظلام القبر العميق[2].

أنا المواطن العربي محمد القيسي

الغامض الوجود، الواضح التكوين

والضائع مسقط الرأس أصرخ ويداي

مربوطتان إلى الخلف وقدماي تدقان الأرض

لا عدالة في الكون وهنا دائرة الخطأ والحروب

إني أطالب بنهار واحد، نهار

واحد للجميع[3].

يرمز أليعازر في المقطع السابق إلى الشّعب العربي الذي يعاني الآم الانبعاث المشوّه بعد أن يعصى عليه تغيير الواقع المهترئ، ويموت كلّ أمل بانبعاث أصيل. فشهوة الموت متحكّمة في نفس أليعازر، حتّى أنّ المسيح رمز القوّة الغيبيّة، يعجز عن بعث الحياة فيه، لأنّ المعجزة الغيبيّة تأتي من الخارج، بينما الانبعاث الأصيل هو تفجير من أعماق الذّات، وعشق الموت الكلّي، ورفض الانبعاث.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص٣٣،

(2) عوض، ريتا: **أدبنا الحديث بين الرؤية والتّعبير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٧٧ .

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٥٨٣.

إنّ جانباً كبيراً من مأساة الشاعر مردّه إلى موقفه من زمنه، واستسلامه لمعايير الزّمن وأنماطه في لحظات ثبوته وسكونه، ممّا يعمّق من عجز الذّات وقصورها، ويحدّ كثيراً من قدرتها على الفعل، وعلى تحقيق الإنجاز الّذي تطلب. ولن يكون باستطاعتها أن تقابل الاختلالات في الواقع إلا بالحيرة والتّساؤل، والشّكوى من غدر الزّمان وتلوّنه وعدم ثباته على حال واحدة(١).

٢_ أبو ذرّ الغفاري

يمثل أبو ذرّ رمزًا للقوى الثوريّة المعارضة للظلم، والاستبداد في شعريّة القيسي، وقد أخرجه في مشاهد تصويريّة مقروناً بالعديد من رموز القوى العليا في دلالتها على الخير، وصراعها المستمر لقوى الشرّ." **طوبى لأبي ذرّ...**" (٢)، إذ يمثل أبو ذر رمز الثورة عصيّة المنال، والتي يطمح إليها في الواقع(٣).

وتستدرك دراسة اختصّت ببحث تقنية التناص في شعر محمد القيسي، حول توظيفه شخصية أبي ذر : "والقيسي وجد في شخصية "أبي ذر الغفاري" الذي حمل رسالة إنسانية سامية من أجل رفعة الإنسان وحريته ما يشفي غليله من أجل التنديد بوضع الأمة المثقلة بالهموم والأحزان".

في قصيدة "تعقيب على ما روى(٤)" يقول القيسي:

ريح لافحة تأتي من هذا الشرق

---

(1) مغنية، حبيب يوسف: **في الأدب الحديث والثقافة: رؤى وأبعاد**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١٠م، ص ١٠٩ – ١١٠.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ١٢٨

(3) اسماعيل، نداء علي يوسف: **التّناص في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير منشورة، بإشراف: نادر جمعة قاسم، جامعة النجاح الوطنيّة، نابلس_ فلسطين، ٢٠١٢م، ص ١٥٧.

(4) **المصدر نفسه**، ج٢، ص٤٥٦.

اليوم يباع أبو ذرّ بمزاد علني

ويطوف في الصحراء وحيدًا بين العربان

قبيل الصلب لا يسمع صوت في بوق

يبدو للباحثة من خلال ما سبق أن أبا ذرّ الغفاري رمزٌ للإنسان الفلسطيني المضطهد، فالريح التي تأتي من الشرق هي ريح لافحة لا برد فيها ولا سلام، فلا هي صالحة لتذرية الحبوب ولا تبث في النفس الراحة والطمأنينة، حيث إنها تأتي من أرض من تتجذر عروبتهم لكنهم مغيبون عن المقاومة، فيما يباع أبو ذر، ويصلب على مرأى العربان ومسامعهم، وهو الذي لطالما جهر بالحق، وطالب بالعدل والمساواة، وحرية العباد:

أيةُ رعشةٍ تسكنُ خاصرةَ الجبلْ

والأرملةُ بلا حنطةْ!

في حين

تأتي الطائراتُ السياحيةُ إليها وتذهبْ

وأنا آخذُ في العدِّ التشرديِّ مِنَ اللحدِ إلى المهدْ

أيةُ رعشةٍ تسكنُ الغريبْ!

(الغريبَ أنا)

ويُنفخُ في الصُّورِ، لا وجهَ تلقى

وتَركضُ، ها أنتَ تشقى(1)............

- إلى أين يمضي مُعلِّم قلبي؟

- إلى ياسمينِ الضُّحى

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج1، ص278

- وما الياسمينُ؟............

بلادٌ مهددةٌ بالخريفِ، مُحاصَرةٌ بالرغيفِ[1]...

يتراوح القيسي في تشكيله ذاك الرمز وإخراجه تخريجات مختلفة بين الامّحاء والاستسلام لقوى الشر المعادية التي تنصب لأمثال أبي ذرّ المشانق، وبين الظهور الأسطوري له كبطل، فيبدو موفور الحظ بانتصار الخير على الشرّ، وتلك هي المعادلة التي يراهن القيسي من خلالها على رؤاه الحالمة بالانتصار:

هي الآنَ في عُرسِها الإشتباكيِّ، تَحلمُ في ثوبِها الليلكيِّ،

بعُمرٍ جديدْ

هي الآنَ في عُرسِها

مطرٌ من أمسِها

وأرى غَدَها مهرجانْ.[2]..........

أسجِّلُ مَوتي بعيدْ

وهَذا طَعامِيَ عُشْبٌ، حَصىً، وَأريدْ

لهذا المساءِ نَبيذاً ولوزاً.[3]......

وَيبدأُ في عزِّ عافيةِ الموتِ والاشتعالْ....

إنه الآنَ ينشدُ إغفاءةً هادئةْ

على صَدرِها الناحلِ العودِ، فوقَ سريرِ الرمالْ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٢٧٩.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص ٢٨٠.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٢٨٢.

وما كان يمشي وحيدا

ولكنّ هذا الغَفاريَّ يجمعُ أضلاعهُ منْ صَحارى البلادْ[١]..........

يمشي إليها الغفاريُّ، يمشي، يُفجّرُ لُغمَ القِفارْ.

تُوقَّعُ تهليلةَ الجرحِ، كانتْ تُشكّلُ حُلماً إلى القَمحِ،

يَوماً إلى الصُبحِ

كانتْ وكانَ الغَفاريُّ يَسبحُ في زُرْقةٍ لا تَموتْ[٢]..........

يبدو الشاعر في تلك المقطعة في علاقة تضادٍّ مع الزمن الذي أثقل كاهله؛ ليبدأ العدّ التنازلي في الحديث عن صيغة زمن التشرُّد، وقياسه وفقاً لرؤاه الخاصّة بعكس قتامسة الواقع المشرقي" من اللّحد إلى المهْد"، وتصوُّر موت البطل الباعث على خصب الأرض.

ومثل ذلك الهبوط الحادّ في مستوى زاوية الرؤية الباعثة على تصوّر عوالم العقْر والاضمحلال نجده كثيراً في أشعار القيسي، إذ يمهّد القيسي من خلاله لاستجماع صورة البطل الممثّلة بأبي ذرّ.

وإذا ربطنا عنونة القصيدة في استجماع رمزيّة أبي ذر تمثيلاً لقوى الخير نجدها تتآزر ومضمون تلك الرؤية، إذ جاءت القصيدة بعنوان: "من قصيدة محّمد الثاني يُزَفُّ إلى سارا" فثمّة ثلاثة محاور دلالية أساسيّة أقام عليها القيسي تصوّراته في تلك القصيدة:

الأول: حول شخصية أبي ذرّ شحذ ذلك الرمز بالنبوءة إذ يتصوّره الشاعر "محمد الثاني".

---

(1) **القيسي: الأعمال الشعرية**،ج١، ص٢٨٣.

(2) **المصدر نفسه**، ج١، ص٢٨٦.

الثاني: تصوير أبي ذرّ في موكب من الزِفاف الدمويّ.

الثالث: اقتران زفافة بـ "سارا" ورمزّيتها إلى الخصب على شاكلة عشتروت.

إلاّ أنّ البعد الدلالي الأهم في ذلك الطرحِ الرؤيوي الجديد لمعادلة رمز أبي ذرّ بما يقابله من رموز الخصْب يتنافر تماماً مع فكرة الانبعاث المجلّل بالاشواك، ومحاصرة رغيف الفقراء، مرآة الواقع التي يراها القيسي على حقيتها المجلّاة دون زيفٍ أو خداع، فهو ينعى الإرث النبوي الذي لا يورث سوى الفقر والتشرُّد والحرمان – من وجهة نظر الشاعر– ويقترح الموت ليغسل زيف الحضارة وعار النفي باستجماع أضلاع أبي ذرّ في عرسٍ دمويّ نفجّر من خلالــه لغــم الصحراء.

"*جارةٌ للنخيل تهزّ، ويسّاقط الليل في حجرها*"(١)

وتحت ظلّ النخلة ولد عيسى بن مريم، وقد دخلــت رمزيَّــة (النخيــل) الميثولــوجي الإغريقي القديم رديفاً للفينيقين وجميعها تنويعات على فكرة البعث بدءًا من العدم(٢).

ولا يفوتنا مثل تلك الإشارات التي تتردّد كثيرًا في أشعار القيسي على نحوٍ من السخرية بميراثنا التاريخي، والعقائدي والنظر إليه برؤىً حادّة يقدّمها القيسي في صور مركّبة شتّى تشير بدلالاتها إلى الصدح في الفراغ وانعدام الجدوى.

ويستلهم الشاعر بذاك التلاقي بين أبي ذرّ، وسارا عرسه الدموي القادم بإشــعال فتيــل الثورة وتفجيره الذي يرى فيه طريقة إلى القمح الآتي.

وفي التأكيد على مثل تلك الدلالات المتفرّدة لوجه البطل الأسطوري الذي يقدّمه القيسي بملامح شتّى، يقول:

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**،ج١، ص٢٨٠.

(2) الجزائري، محمد: **تخصيب النص: الأسطورة_ السيرة الشعبية_ الرمز...** ، دائرة المكتبة الوطنية، عمّــان، ٢٠٠٠م، ص ١٠٧.

دَمي نافرٌ وحدَه، دَمي نافرٌ وحدَهُ

وَحدَهُ ذاهبٌ في جراحِ النبيِّ الجنوبيِّ،

أعطني قطرةً يا دَمي . . ظَمئتُ

أعطني نُقطةً لأواصلَ، سقفاً لأعبرَه باتجاهِ السَماءْ

وَعُمراً لأسفحهُ عندَ أولِ طلقةْ. (١)

فصورته قائمة على التفرُّد والتنافر مع جِراح النبيّ الجنوبي المورث للظمـــأ، مطالبــاً بإحقاق الموت بديلاً لذاته الظامئة، سافحاً دمه في سبيل إشعال الثورة.

ويشير أحد الباحثين إلى دلالة "الطلقة الأولى"، والخلود المكتسب من المــوت "، وهــو القمح" أنَّ في ذلك ما يشير إلى البداية والطزاجة: "الصرخة الأولى للطفــل، والطلقــة الأولـــى للجندي، وهي إشارة إلى ثورة أكتوبر الروسيَّة التي أعلنت بإطلاق رصاصة على المقر الشتوي للقيصر"(٢).

ثانيًا: الرمز التاريخي "عز الدين القسَّام"

يتفرَّد الرمز التاريخ الممثَّل "بعزّ الدين القسَّام" على مساحة ديوانٍ بأكمله وسمة القيــسي بــ "رياح عز الدين القسَّام" ويقلّده الشاعر صورة الرَّافض الثوري الذي لا يطأطئ رأســه فــي مواجهة العدوّ.

ويُعَدُّ القسّامُ أحدَ الرموز التاريخية التي اكتسبت حضورا متميزا في الشعر العربي الحديث عامة والشعر الفلسطيني خاصة، حيث وظفها الشعراء في نصوصهم الشعرية محمّلة

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**،ج١، ص٣٩٩.

(٢) أبو هشهش، ابراهيم: "الطائر الأخضر" : في الإبداع الشعبي، وفي نصَّين ليحيى خليف، ومحمود درويش، **سلسلة أبحاث اليرموك**، مجلد ١٨، عدد١، ٢٠٠٠م، ص٢٧.

بدلالات فكريه ونفسيه عميقة بعد تحويلها، أو تعديلها، أو اقتصاص دلالاتها الموروثة بما يتطلبه السياق الشعري(١).

حيث أدرك الشعراء الفلسطينيون طاقتها الشعرية والإيجابية فاستدعوها في خطابهم الشعري وببنى مختلفة للتعبير عن عمق الصراع المتوقد بين الإنسان الفلسطيني وقوى الاحتلال البريطاني الذي مهد لليهود احتلال أرض عربية(٢).

ويتوسَّم القيسي بذلك الرمز في نزوعه نحو التمُّرد والرفض في قصيدته الدراميَّة "حين قال سامر: لا في المواجهة الأولى"(٣).

ويبتعث الشاعر برفض القسَّام وإعلانه الثورة صورة سامر التي يستوحي ملامحها من ذاك الرمز المناضل في سبيل الوطن:

المرأة- ماذا يُمكنِ أن تلقى، مرسوماً في المرآةْ

إلاّ وَجهكَ، وشُحوبَ النّظراتْ؟

سامر - إنّي أعبرُ في تَقطيبِ القَسماتْ

سِرداباً مَجهولاً، وأرى باباً

أتَهيَّأ حتى أحملَ زادي

لأجوسَ طَريقَ النارْ

المرأة- لا تُفضي بشبابكَ للتَهلُكَةِ، فَتندمْ.

---

(١) ينظر: حمودة، سميح: **الوعي والثورة: دراسة في حياة الشيخ عز الدين القسام**، دار الشرق، عمان، ١٩٨٦م، ص٢١.

(٢) ينظر: موسى، نمر إبراهيم: توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر، **عالم الفكر**، مجلة ٣٣، أكتوبر ٢٠٠٤م، ص١٣٧

(٣) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ١٥٣

سامر – لا ياسيدتي

لم يَحدُثْ يوماً أنَّ سماءُ

مدَّت للجَائعِ طَبَقَ غِذاءْ

مالمْ يَصفعْ جُوعَه

الصدى – لمْ يَحدثْ يوماً أنَّ سَماءْ

مدَّتْ للجَائعِ طَبَقَ غِذاءْ

مالمْ يَصفعْ جُوعَه

المرأة– أتشكُّ بأخوتِكَ، وأبناءِ العَمْ؟

سامر– لا يا سيدتي

فأنا أعرفُهمْ جدّا

فَهمو مَنْ هَدموا بيَتي

مَنْ أكلوا لَحمي مَنْ بَاعوا أرضي

أعرفُ أنَّكِ أنتِ وعُشّاقُكِ، أعددتم هذا الحفلْ

أعرفُ كلَّ سُطورِ التَّاريخِ السريَّةِ،

وتَواقيعَ التُجَّارْ[1].........

سَامرُ يختارُ الموتْ

صوت سامر – إنّي أؤمنُ أنَّ المَطَرَ الخيِّرَ سيَجيءُ

ويَكسونا بالأعشابْ

وستَطلُعُ ثانيةً أزهارُ الحَنُّونْ

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص١٦٠_١٦١.

ويَعمُّ غناءُ الأطفالْ

ويَكونُ على الأرضْ

فَرَحٌ غَامر(١).

يبدو الشاعر سامر في المقطع السابقْ ملتحفاً بريّاح القسّام، معلناً راية الرّفض ومشغولاً بعوامل التكوين، ونلمح ذلك البعد التناصي في رمزيّة الخصب والانبعاث بين سامر وطيف أوزيريس(٢)، ويتمثّل القيسي الكثير من ملامح ذلك الطّيف الأسطوريّ الملاحق بالعداء، ويظلّ سامر رمزاً للتشبثّ بالحياة عن طريق الموت، وتظل المرأة طيفه النابض بشتّى ألوان الحياة.

"الشعراء الذين تغنّوا بالسلاح والمقاومة حين طالتهم(٣) الفضّة، ظلّوا يغنون للحب والمرأة كأنّها التعويض عن حنانٍ نأى ... كما يكتسي القسام ظلال الفينيق في الاحتراق المورق لعوالم الخصب، وهذا شأن القيسي في استجماع كافّة الدلالت الموطرّة لرمزيّة الخصب المودعة في تلك الرموز وشحذها بعوالم الكمال.

يقول القيسي في "تحت سماءٍ أخرى"(٤):

حُلمي لا يَهمَدُ، حُزني لا يَخمدُ،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص١٦٣.

(2) تشير الأسطورة إلى أن أوزيريس إله الخصب يموت مع فترة انتهاء الخصب ويحيا مع عودتها، كما أنه يجلس على كرسي القضاء كي يقرِّر مصير الأرواح التي فارقت الحياة لذلك هو على صلة بطقوس التحنيط المعقّدة، واستطاع أخوه شيث بدافع الكيد أن يدبّر مؤامرة استطاع من خلالها أن يغلق أوزيريس في صندوق ويلقي به في النيل، وهمّت إيزيس بالبحث عن زوجها حتى وجدت الصندوق، وبعثور شيث على جثة أخيه مرّة قام بتقطيعه إرباً إرباً وبعثرها في أماكن مختلفة، وجمّعت إيزيس الأشلاء مرّةً أخرى فعادت الحياة إلى الجثة.

يُنظر: ابراهيم، نبيلة: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي: قصصنا الشعبية من الرومانسية الى الواقعيّة**، مكتب غريب للنشر والتوزيع، الفجالة، ١٩٩٢م، ص ١٦

(3) الجزائري، محمد: **تخصيب النص: الأسطورة- السيرة الشعبية- الرمز**، دائرة المكتبات الوطنية، عمّان، ٢٠٠٠، ص ٣١٥

(4) **المصدر نفسه**، ج١، ص١٦٣.

وأنا أتوقَّدُ جَمراً، أتعمّدُ بالريحِ

سَلامُ الشَفَقِ النّاريِّ عليكِ،

سَلامُ يَديَّ الحالمتينِ، السُنبلتينِ الصَفراوينِ،

سَلامُ اليوم الآتي.

لا نجمةَ صُبحٍ أتبعُ أو عَرّافُ

فَدليلي شَجرُ الصفصافُ

وَدَليلي قدمايْ

وَدَليلي هَذا النهرُ الأحمرُ يَنبَعُ من خاصِرةِ القسّامِ

يلتجئ الشاعر في المشهد السابق إلى تصوير الحركة الدائرية بالموت المقرون بالتوقُّد والانبعاث تحت سماءٍ خاصة يشكّلها عبر العديد من الانزياحات الدلاليّة مستعيناً برمزيّة الفينيق على الاحتراق الذي يصوّر موته نهر دمٍ ينبع من خاصرة القسّام فتتّسع مع تلك الأسطورة حجم الرؤية باندماج الأنا الذاتي بالكوني. "قد يرى الشاعر عمق دلالته بخلفيّة أسطوريّة كونيّة، وبالمقابل سوف لن تبقى دلالته ضمن الإطار الكوني المحاط بالأسطوري، بل إنّ إطلالته على الواقع تجعل من رموزه تتطابق علاقاتها ذات الإطلالة الواقعية مع العلاقات التي أخذت مستوى كونيّا أسطورياً، لتتصل العلاقات الواقعية، والعلاقات الأسطوريّة الكونيّة إلى العلاقات الأشمل وهي العلاقات الإنسانية الاجتماعية بعامّة[1].

---

(1) سعيد، خالدة: **حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٣٥ وما بعدها وص ١٦٥ وما بعدها.

ثالثاً: الرمز الادبي "عنترة العبسي"

يشكّل عنترة رمزاً للنور، والصحْوة في شعر القيسي، بثورته على التقاليد المجتمعيَّة التي حالت دون الوصول إلى عبلة بسبب عقدة النسب، ويتعقّد رمز عنترة بما يُضفيه القيسي على شخصه من ملامح لاتنفصل بدلالاتها الرؤيوية عمّا يستند إليه من إحالات مرجعيَّة لسيرة عنترة، ويصل معه الشاعر حدًّا من التماهي ليصبح رمزاً للشخصية العربية المأزومة بتأزّم الواقع وثقله بما يودعه ذاك في الرمز من معاناته الذاتيَّة.

ويتحقّق للشاعر في رمز عنترة بعدا تعويضيًّا لحلمه بالانتصار، والقدرة على المجاوزة، والتمّرد، والوقوف في مهبّ الريح ليغدو عنترة رمزاً للصمود في مواجهة (الآخر).

أيتّها القارّة العربيّة

أهكذا تضيقينَ،

حتى لتُرسلي عنترَكِ الوحيد[١] ...

إذ يتطلّع الشاعر لألف عنترة لا لعنترة واحد، ويستقطب العديد من الدلالات التي تجعل منه بطلاً أسطوريّاً أشبه ببطل الملاحم: "فالذاتيَّة التي يعيشها البطل . . . تمتزج امتزاجاً بموضوعّية واضحة المعالم هي صراع المجتمع العربي كله"[٢].

ففي مرايا عنترة ينعكس مدى تفسُّخ العالم العربي، واختفاء البطل الذي يتوسّل به الشاعر لينقذ الأمة من سباتها العميق.

أبحث عن جنوني القديم

عمّا يجعل الغناء يداً وسفينة

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج ٣، ص ١٩٢.

(2) خورشيد فاروق؛ ومحمود ذهني: **فن كتابة السيرة الشعبية: دراسة فنيَّة نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد**، منشورات أقرأ، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٢٥.

وعمّا يسند هذه القامة

قامةً نخلة تترامى في خاصرةٍ بعيدة

وتبثُّ نشيدها

كأنمّا إيذانٌ بموت

أو صحوةٍ متأخرّة

أبحث عمّا يُعيد الدَّم إلى شرايين الذاكرة

وعمّا يعيدنا

قتيلَيْن ناصعَيْن أمام النظّارة

في مشهدٍ يضيء عنترة الذين غيّبوه

ويُشعل عبسَ التي فصلوها عن الأغلبية

أسعفوني قليلاً

لأهتدي وأهديكم رماحي[1]....

يبدو أن القيسي قد وجد في شخص عنترة قناعاً أدبًا ثرًيا يتوافق وما يهجس بــه عــن موقف الشاعر من السّلطة بمختلف مستوياتها المستبدّة.

إذ يقدّمه في المقطع السابق بوصفه رمزًا لليقظة والصحوة توسُّلاً بعالم المــوت الــذي يرتئي فيه الشاعر استعادة بكارة الأرض وخلاصها، فبطل الحكاية الشعبية يكشف لنــا عمــق

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٣، ص ١٨٨.

تجربة إنسانية نعيشها في عالمنا المرئي وغير المرئي، كما يثير في نفوسنا مشاعر القلق والألم ويجعلنا نحس كل الإحساس بوجوه النقص في عالمنا[1].

ويستعير القيسي لعنترة مرايا الضوء في المشاهد السابقة التي ينعكس فيها قلباً للبؤرة المركزيّة، وانتفاء العليّة في اقتران لونه الأسود بالنفي والتهجير بتنحّي التلاؤم بين التعابير الرمزيّة للرمز المستدعي وسياقاته المرجعيّة.

إذ يقرن الشاعر في المشهد السابق ضوء عنترة بالتغييب، كنايةً عن الصحوة المتعثّرة بعراقيل الواقع المشرقي، ويجعل من رمزّية عنترة على الصحوة بمثابة المنارة الفكريّة التي يُهتدي بها.

رابعاً: الرمز الفلكلوري الفلسطيني "الطائر الأخضر"

اتّجه القيسي إلى الحكاية الخرافيّة الشعبية الممثّلة "بالتنين الأخضر"[2] كرمز فيه حمولات تلك الحكاية، وهذا سبيل القيسي الدّائم في خرق الدلالة المرجعيّة وتفريغ الرمز من محتواه الأصيل، والتحوّل الجذري به ليصبح أكثر تآلفًا مع الهمّ الإنسانيّ العام، والتصاقًا بتجربة الشاعر.

(أنا الطيرُ الأخضرُ[3])

([1]) إبراهيم، نبيلة: **قصصنا الشعبية من الرومانسية الى الواقعيّة**، مكتب غريب للنشر والتوزيع، الفجالة، ١٩٩٢م، ص ١٢٥.

([2]) تتحدّث الحكاية عن فتاة يتيمة كانت تعيش مع شقيقها ووالدها التي تساعده ابنة جيران لهم في سنّ الزواج في العناية بالطفلين، فتقنع الابنة والدها في الزواج بتلك الجارة، التي تشرع باضطهاد الطفليْن، وتقوم بذبح الطفل وتطبخه للغداء وتقديمه وجبةً للأب وتتوعّد الابنة بنفس المصير إن افصحت الخبر أمام أبيها، فأخذت الابنة عظام شقيقها وطمرتها تحت شجرة في حديقة البيت وبعد مدّة يخرج من هذه العظام طائرٌ أخضر.

يُنظر: أبوهشهش، ابراهيم: **"الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي"**، ص ١٣ – ١٤ .

([3]) هذا ما تقوله الحكاية الشعبية في الريف الفلسطيني، بعد أن استحالت عظام الطفل في الحكاية إلى طائر أخضر يغني تحت شباك الأب ويذيع الحقيقة. القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٢١٧.

بمشي وبتَمخطر

مَرةْ ابوي ذَبحتني

وأبوي أكلْ من لَحمي

وأختي لَملمتْ عَظمي

ولما طلعْ القمرْ

صرتْ طيرْ أخضرْ)

كُلُّ مَساحاتِ فلسطينَ عِظامٌ مَطمورةْ

حينَ يَجيءُ اللّيلُ، ويَطلعُ قَمرُ النّاس[1] ....

ويأتي تضمين شعر القيسي صراحةً في استهلاليَّة القصيدة السابقة "طيور" خضراء كثيرة"، إلاّ أنه يوارب تشكيلها صوغاً آخر وإخراجها بتخريجات مختلفة تتناسب وتطلُّعاته نحو الصحوة:

حينَ يَجيءُ اللّيلُ، ويَطلعُ قَمرُ النّاسِ،

تَصيرُ طُيوراً خَضراءْ

وتَحطُّ مُغنيّةً،

عندَ شَبابيكِ الأهلِ، ولا يَصحو الوَالدْ

(هلْ يعرفُ ما فعلتَه الزَوجةُ بالابنِ، وما كانَ عَشاءُ الأمسْ؟)

كُلُّ الأطفالِ الأحياءِ، الأمواتِ، طُيورٌ خَضراءْ

هذا القمرُ منَ الفِضّةْ

لكنَّ الهَالةَ منْ خَيشْ

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٢١٧.

.. والأشياءُ بلا أبعادْ

هَلْ تُطعمُكُمْ اربدُ ما ادَّخرتُه من الجُوعْ

هل يُسمَعُ صَوتي؟

أنا لا أتحدَثُ عن أسطورةْ

فَمسَاحَاتُ فلسطينَ عِظامٌ مَطمورةْ[١].....

حيث يخرجها القيسي من حالاتها التموزيّة في انبعاث الخصْب المتولَّد مــن العــدم[٢]، وتنتفي معها الرمزيّة إلى فكرة النهوض من القتل والانتصار في مواجهة الحياة، التي تشير إليه الحكاية في دلالتها الأوليَّة، وهذا التصوّر السلبي لفكرة الانبعاث المشوّه حاضرٌ في مخيّلة القيسي في صميم نسيج معظم تشكيلاته الصوريَّة.

ليغدو الطائر من تلك الوجهة رمزا للصوت المناضل الذي لا يُسمع صداه في غفلة الأب وسباته العميق وتنقلب الدلالة على نحْوٍ عكسّي في انبعاث الطائر غير المجدي، ودالا محوريًّــا في استنبات دلالات الغفلة "ولا يصحو الوالد ... هل يعرف ما فعلته الزوجة بالابن...".

وسبق للقيسي التأكيد على تأكيد الفكرة المحوريَّة السابقة من اللاجــدوى فــي العــوالم المتخيّلة من فكرة الانبعاث كنايةً عن القصور والعجز عن مواجهة الحياة في ظل الواقع الــذي ينكّس حلمه في النهوض.

ففي قصيده(المصلوب) يقول الشاعر[٣]:

عند حدود لايبلغها قطارٌ، أومركبة

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٢١٨_٢١٩.

([2]) وفي تصورات محمود درويش أيضا حول تلك الخرافة يرى أن الطائر الأخضر هو التسمية الخاصّة لطائر الفينيق في التصوُّر الشعبي الفلسطيني لا يتوقّف عن الولادة من رماده. ينظر: أبو هشهش، ابراهيم: "**الطائر الأخضر" في الإبداع الشعبي**، ص ٣٤.

([3]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص١٣٧.

ينام طائر أخضر الجناحين

يبسط أصابعه على مليكة البراري الطاعنة في الغناء

وهو ينتظر جوادًا أبيض وفرسا شقراء

مصغيا في زهو طفل إلى صهيل الحياة وموسيقى الأوراق،

هل تعرفين يا يمامتي وفرسي أن لا طائر أخضر في الأفق

لكنّني أدعوك إلى مركبتي

لنرى إن كان هناك حقيقة طائر أخضر؟

فالقيسي لا يتوسّل بتلك الحكاية للانبعاث، وإنّما لتعزيز فكرة الجذب والضحالة الفكرية والسبات المشرقي غير المنبئ بشارات الصحوة من ذاك الرقاد، بل ويشكِّك الشاعر في نهاية تلك المقطعة بإيمانه في وجود الطائر الأخضر أصلا موازاةً لشكّه في أيّ انبعاثٍ حضاريّ للأمة، ويقترح أبعاده الخاصّة في مثل ذاك العبور.

ويلحظ ممّا تَقَدَّم ميْل القيسي في جميع تشكيلاته التصورية إلى إضفاء البعد الرؤيوي وفقًا لإملاءٍ داخليّ في المساس الحقيقي لواقع الأشياء؛ لذلك تبدو صورة مرايا مجلّاة ناصعة تبرز الواقع المشرقي في أبشع صورة حيث الجوع، والموت، وعظام الأطفال المطمورة، وانتفاء الأبعاد وحالتها التي يتصوّرها (خيش) ويُبدع في تشكيل مرآته الذاتية- التي نجدها في متكاملة الأبعاد.

وقد تحقق للقيسي كمال الرؤية في اقتراح مراياه عبر التمثّل العميق للبنى الرمزيّة في إطارها التبادلي التصويري بانتفاء منطق العليّة بين الدّال والمدلول عبر التراكم الرمزي العميق في تلك الصورة المركّبة التي تقوم في صوْغ مخرجاتها باختراقها الأطر المرجعيّة المسبقة لحركيّة الدوال.

المبحث الثالث: الصورة الشعرية

الصورة الشعرية أداة الشاعر للتعبير عن تجربته العميقة، وعن الحالات الغامضة التي لا يستطيع بلوغها مباشرة وقد حفل بها النقاد والدارسون لأهميتها في العمل الفني.

وقد عرف (سيسل دي لويس) الصورة بقوله: "الصورة رسم قوامه الكلمـــات"[١]، أي أن قراءة الكلمات أو سماعها هي طريقة المتلقي لرسم تلك الصورة التي يبغيها الشاعر ذهنيا مـــن خلال الخيال.

وهذا الرسم بحاجة إلى قوة خيالية تؤلف بين مكوناته، فالخيال نشاط عقلي وروحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة، أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم. ويدعّم هذه الفكرة قول علي البطل في تعريفه الصورة بأنها: "تشكيل لغوي يكونها خيال الشاعر من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصورة مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[٢].

لا وجود لعلامات فاصلة في قصائد القيسي في تشكيل بنية المشهد الشعري على النحو التقليدي من مجازات، وكنايات، واستعارات، وتشبيهات، وأصبحت تتخللها عناصر أخرى أكثر حداثة، وقدرة على صهر المعطيات السابقة والتحام بنى النص اللغوية والرؤية، على المستويين الدلالي، والتخييلي، فيصبح الحديث في هذه المرحلة منوطا بتغيرات جذرية يختزلها المشهد

---

(1) دي لويس، سيسل: **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد الجنابي، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢م، ص٢١.

(2) كروتشه، بندتو: **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأدب، دمـــشق، ط١، ١٩٦٤م، ص ٥٧.

الشعري بأكمله من خلال الصور الشعرية القصيرة منها (المكثّفة)، أو الطويلة (المركّبة) التي تستقطب معها في بنية تشكلاتها كافة الإمكانيات المختزلة بالرمز، والأسطورة.

وبناءً على ما تقدّم، ستهتم الباحثة في هذا الفصل بالجانب البنائي، وسيرتكز الاهتمام فيه على العناصر التشكيلية في بناء المشهد الشعري في مخيلة القيسي، ومتعلقات بناء الصورة الفنية من خلال: الرمز، والأسطورة.

أوّلا: الصورة الكليَّة: (الأرض/مقابل المنفى)

صورة القدس-أنموذجاً-

في الأناشيد العشرين من منظومة: "مضاءةٌ بجمالها ومُضاءٌ أنا بحزني"[١] نموذج حيّ على القصيدة الغنائية المركبة بنائيا في امتزاج الذات بالآخر الموضوعي على خلفيّة الحديث عن مبدأ التوسيعات في مخيلة القيسي الغنائية، حيث يظهر فيها عمق القلق الذي ينتاب الشاعر على صعيدي المكان والزمان، كما يبدو مأخوذاً بفكرة التطواف، بين الصعود، والهبوط، وقد أسّس القيسي لذلك بتعميق بؤر التضادّات على المستوى الدلالي والرؤيوي، فثمّة صورة كلية في رؤية الشاعر لـ: مرآة الأرض تستوعب العديد من الأطراف المتقابلة، والتي أسهمت بمجملها في تشكيل صورةٍ كليَّة للقدس حيث (الوطن/المنفى)، (الروح/الجسد) (الموت/الحياة) (الصعود/الهبوط)، (التناهي/اللاتناهي)، (الجدب/الخصب)، (الغناء، الصمت)، (البحر/الصحراء)، (الليل/النهار)، (الاغتراب/الألفة) ...إلخ.

يقول[٢]:

---

(1) صدرت الطبعة الأولى لهذه المجموعة ضمن مجموعة "اشتعالات عبدالله وأيّامه" : دار العودة، بيروت، ١٩٨١م. والطبعة الثانية: دار المتنبي، باريس، ١٩٩٠م .

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ١٢٥-١٢٦.

كيفَ يُغنّي العصفورُ ويَصمتُ في آنٍ!

قالتْ عيناكِ: يحدثُ ذلكَ

لم يكنْ هناكَ غُصنٌ، كانتْ غابةٌ، ولا

طَريقَ إلى ثَمَرِ القَلبِ، وكانَ العُمرُ يَنسابُ ما بينَ الحديقةِ والمقهى،

حتى جاءَتِ الأُغنيةُ

أيّتها الأغنيةُ الدافئةُ، المُتفجِّرةُ، اللألاءةُ كَنجومِ الصَحراءِ.

تَسكُنني الصَحراءُ والأغاني،

هل يطوفُ وجهي حولَكِ كَالمرآةِ...

طَوّفتُ كثيراً في البَراري، وَجُبتُ بلاداً وأمصاراً وَوُجوهاً، لكنّني لم أجِدِ الأغنيةَ، لم أجِدِ الطُفولَةَ التي وَجدتُها على بابِ مكتبةٍ، حينَ كانَ العصفورُ شارداً في وقتٍ ما بعدَ الظَهيرةِ، يَبعثُ ببريدِهِ إلى الأشياءِ والبَشرِ المَنسيينَ، ولا ينتظرُ جَوابا.

هل كُنتِ حقاً الجوابَ، وكُنتِ الأغنيةَ!

في المقطوعة السابقة تشكيلٌ بعناصر حركيَّة شتى تعجّ بالحيرة، والتساؤلات، ويبدو الشاعر قلقًا واضحاً إزاء المكان، والزمان القائمين على أساس من التقابل في المساحة الفارقة بين القرية ⇐ التي عبَّر عنها بالحديقة، والمدينة التي أجملها بـ: (المقهى، والعمر المنساب) المؤول بالضياع بين اللحظة والأخرى امتداد لعمق شعوره بالاغتراب بين (القرية / والمدينة) أو (الأرض / والمنفى).

وتلك النقيضة الأساس التي شكَّل بها الشاعر جلَّ المفارقات السابقة بين (الغناء/والصمت)، (الغصن/ والغابة)، (الحديقة/ والمقهى)، (الأغنية الدافئة/ والعمر المنساب).

كما تتبدّى المفارقة الحادّة في صورة كل من: الشاعر، والأرض على نحو واضح من نزوع القيسي إلى التجريد، وابتداعه المعادل الموضوعي لكلا المتفارقيْن على مستويي الدلالة، والرؤية، حيث العصفور الشّارد في ضياعه وتساؤلاته/⇐ الشاعر، والأغنية الإجابة ⇐ الأرض.

يقول(١):

وَيا يَمامَتي،

في هذه اللَحَظاتِ التي تَرسمينَ، أكونُ شُبَّاكاً مُشرعاً، أكونُ أغنيةً وَحيدةً بلا قيثارٍ،

أملأُ جَيبي بِفَاكهةِ الحُلمِ، وَقلبي بِسهامِ الأصابعِ، وَرِقَّةِ السيفِ الذي يَشطرَ العُمرَ إلى سَاعتينِ،

ساعةً وَجهُكِ يَكونُ معي وَساعةً تَركضينَ قبلَ السادسةِ.

هَذا الكَرزُ المُتناثرُ منْ خَديكِ يَفرُّ بَعيداً،

يُلحظ من المقطع السابق لجوء الشاعر إلى صيغة النّداء للبعيد، وفي ذلك تأكيدٌ على المسافة الفارقة، والحدود العميقة بينه وبين وصوله إلى الحبيبة (القدس) رغم ما يُشرِعُه لها من المحبّة وتوقه في الوصول، إلاّ أنَّ الهُوة الفارقة تُرديه أغنيةً وحيدةً بلا قيثار.

إذ يستفد الشاعر أدوات تمكينه من الوصول إلى وجه الحبيبة (الأرض)، ويصوِّر تلك المسافة بالسَّيف الذي يشطر العمرَ بين ساعتين، يمثِّلُ في إحداهما وجه الأرض (المتخيَّل/الوهم)، وفي الثانية ضياعه (الحقيقي/الواقع) بفراقها، وتظل صورة القدس كأنها الأميرة المطاردة، وهو الشّارد الجوّال الباحث عنها في كلّ مكان يقول(٢):

المطرُ...آه يا مدينةً من الأسرارِ

أغنيةَ الغبطةِ، في صَحاري الأيامِ المُمطرَةِ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٢٧.

(2) المصدر نفسه، ص ١٣٢

أحمّلُ الريحَ القصائدَ والصلَوات الكَابية

وأنتظرُ على قنطرةٍ غَارقةٍ في الوحدة.

لوحدتي طَابعُ الرُخامِ، وَهِياجُ الهواتفِ المقطوعةِ

وتجري جلّ تشكُّلات الشاعر التصويريَّة على هذا النّحو من المفارقــات الحــادَّة التــي يؤسّسها بينه وبين من يحب، مضاءٌ هو بضياعه ومنفاه (بحزنه)، ومضاءةٌ هي بسحر أغنياتهــا وإشراقها (بجمالها).

وهذا التقابل المودَع في كلتا الصورتين المتقابلتين لوجه الشاعر ووجه الأرض، (حبيبته القدس) هو التَّيار الكلّي لجميع الصور المبثوثة، التي تنتظم تحت إطــارٍ منــه كليَّــة الرؤيــة ووحدتها، وهذا ما يعزّز تماسك بنيات أناشيد المنظومة العشرين القائمة على أساس من الوحــدة لجميع العناصر المتخيَّلة المتباينة ما يؤصّل لتحقيق الوحدة العضويَّة في جميع مفاصل أنشودات الشاعر العشرين.

يقول القيسي(1):

في قراءَتِنا لِتفاصيلِ الجَسدِ والروحْ؟

هذه القراءةُ الآتيةُ منْ صَحراءِ اغترابي

وَأفقِ مَجاعتكِ الوَاضحْ

أحلمُ هَذه اللحظةَ بالمطَرْ

بالَمطرِ الذي لم يَهطلْ بَعدْ

بِموارسَ خَضراءَ لأيامِ الوحدةِ النَاضجَةِ

حيثُ تكتملُ الآنَ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٣٤

دَورةُ العَذابِ الَجميلِ

ويمثل الشاعر انفصامه على حيِّز الأمكنة والأزمنة وانشطارات النفس بين الروح والجسد التي تتوالى بين الواقع المادي المعاش والمتخيَّل بالوصول. ويمثّلها بدورةٍ من الحياة المتكاملة في انفصام الذَّات بين الروح والجسد أطلق عليها القيسي: (دورة العذاب الجميل).

ويصور منه حزنه الذَّات المنبئة بالمطر، والمنقذ لها (الأرض) من المجاعة في صحراء اغترابانه. فهو مأخوذٌ بذاك الحزن كما، هو مأخوذٌ بجمالها.

يقول(١):

لأيامي طَعمُ الرماد

وَلأيامكِ طَعمُ المَسرَّةْ

كُلُّ شَيءٍ يَبدأ منْ نهايةِ البدايات ليأخذَ دَورتَه،

أو ينامَ على مَخدَّةِ الوَقتْ

وَحيداً وَعارياً تَذهبُ في التَجريدِ

تُشكّلُ في هَذا العُرس الليْليِّ تَحوّلاتِ النَجمِ

تَحتَ قِبابِ السَنَةِ المَيّتةْ

ولَعلّها تَسهرُ أو تَرقصُ الليلَةَ في البُستَانِ

وَتُنَقِّلُ قَدميها النَاعمين البَضّينِ كَبطنِ سَمَكَةٍ

بَينا يَرشقُها الآخرُ بِذراعيهِ

وَيُطّيرُ الكَلماتِ إليها خَفيفةً واهنةً

كَجَسدٍ مُرتَجِفٍ

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص ١٣٨-١٣٩.

فهلْ تَعرفُ تلكَ الأميرةُ

أنّ أضلاعَكَ وَمُنخَفضَاتِ صَدرِكَ

مُوزّعَةٌ هَذه اللحظَةَ

فوق مَساحاتِ مَراقِصِ العَالمِ

وأنّها رُبما تَكسرُ تلكَ الليلةَ ضِلعَاً

أو تفتحُ نَافذةَ أخرى

على عَويلِ الهَزيعِ الأخير منَ العَامْ

يصوِّر الشاعر من ذاته النجم الذي يمتلك تحوُّلات أيّامه في عُرسٍ كوني يتجَّرد عن التعيين، ويرتقي عن ماديّة الأرض وثقلها ويُقِرُّ لذاته في هذا التشكُّل المتخيَّل بامتلاكها طعم الرماد، والرماد هنا كناية عن الاحتراق الآيلِ إلى التجدُّد والقدرة على البعث، كما يقرُّ لحبيبته (القدس) أنَّ لها طعم المسَّرة، وفي العرس الكوني السابق يهيّئ الشاعر العديد من القرائن اللفظية الدَّالة على الخصب على غِرار المضاجعة بامرأة ينكسر بوصلها أحد الضلوع، أو كما ينبثق منها فتْحاً يعتقه من عالم الضَّياع.

وفي الأنشودة التاسعة يخفت ذلك الحسّ في الاشتعال، ويعترف القيسي بأن[1]:

كانت المحطّة بعيدة

والغَزَالةُ في الحُلمْ

أما الآنَ فَأعرفُ:

أنَّ البلادَ التي انتَظرتُ حَتى أضيعَ فيها

والسُهوبَ التي رَكضتُ تحتَ رَشْقِ الأمطارِ

([1]) القيسي:الأعمال الشعرية، ص ١٤٤ .

بَاحِثاً عَنها، وَعنْ نَباتاتِها الغَريبةْ

أعرفُ أنّني وَصلتُها وَما وَصَلتُ!

ويُتابع القيسي ذلك الحس بالانتهاء في الأنشودة (١١)، يقول:(١)

تَملكُني الآنَ نُزعَةٌ قاتمةْ

بَينَا يَعزفُ المَطَرُ في الخَارج على ضُلوعِ الأشياء

مُعلِناً اكتمالَ وحدتي وَانتشاري

في الأمكِنَةِ

مثلَ حَارسِ الكُرومِ المُتباعِدةِ

المتوزّعِ العَينين واللّهفَةْ

عَلى طَرَفٍ نَاءٍ تُقيمينَ

وَعَلى طَرَفٍ آخرَ تَقومُ أعراسي

ناثِرةً مَواويلها وَأسيافَها المُنتَزعَةَ منْ صَدْرٍ عَريضٍ

رَافِعةً عَلى قَنطَرةِ الاشهادِ

عَلَمي المُحَرّمَ

أمّا الطَرَفُ الثالثُ فقد نُصبتْ عليه مَشنَقَتي

يرسّخ القيسي في هذه الأنشودة جلَّ العراقيل التي حَرَّمت عليه اكتمال دورة عرسه الكوني في الاشتعال واللّقاء، وهو ذروة ما يسعى إليه الشاعر للانعتاق من ضياع المنفى، والشعور الدّائم بالاغتراب. وأنّه في مواجهة ثلاثٍ من العراقيل اجتمعت لإجهاض حلمه توازعتها أطرافٌ ثلاثة:

---

(1)القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٤٧- ١٤٨.

الأول: الطرف النائي مكان إقامة الحبيبة.

الثاني: علمه المحرَّم عليه رفعه لاشتعال الحرب وإشهار، سيوف العدا الذي حال دون اكتمـــال العرس.

الثالث: الطرف الذي نصبت عليه مشنقة الشّاعر.

يقول[١]:

وأعدّتْ مَراسيمُ دَفنـي

وكَلماتُ الجَنّازِ الأخيرْ

آه يا مَنْ تُقيمنَ على طَرَفٍ نَاءٍ

أعدُّوا كُلَّ ذلكْ

ولَمْ يَعرِفوا أنَّ دَمي الّذي يَسيلُ

منْ أوّلِ القَرنِ عاصٍ عَلى الإنتهاءِ

أنْ دَمي المُشَرئبَّ عَصافيرَ على

أغصانِ أفقكْ

أكبرُ منْ مَشنَقَةٍ صَغيرةٍ

او مُدىً لاَمعَةً تَستَقرُ في الظَّهرِ

أنَّ يديَّ تَملكانِ قُدرةَ الرّسمِ وَالغِناءِ

وَهَا أنذا أرسُمُك وأُغنيكِ

في الطَّريقِ إلى البَيتِ الآتي.

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٤٨ .

وبرغم تلك العراقيل يبقى للشاعر كمينه السريّ الخاصّ في التحّول، والبدء من نهايـــات ما نصبه له العدا، وتبقى له قدرة الرَّسم، والغناء لذلك خصّ القيسي (اليد، والدَّم) لتمكينـــه مـــن المواجهة، وقرن القدرة لدمه المشرئب على مزاولة الحياة بأغصان أفق الحبيبة.

وجعل في أفقها ما يلهمه ويقوّي من عزيمته في سبيل إتمام ذلك الرسم والطريق المودي إلى الأرض. ويظلُّ أورفيوس، وكافّة الرؤوس الثوريّة مدار إلهام الشاعر في رمزه وتجوالـــه، وسبيله إلى الخلود والغناء.

يقول القيسي في أنشودة[1]:

رأيتُني أمسي في مَهرجانٍ غَريبٍ

حيثُ تَساقَطَتْ أمامي الرؤوسُ

مثلَ ثِمارِ التينِ النّاضجَةِ

ولّما ازدحمت السَّاحةُ بالثمارِ والأذرعِ المبتورةِ

تَمَلمَلَ رأسٌ مقطوعٌ، ظَلَّ حاجِظَ العينينِ صارخاً:

لا ...

آنذاكَ فَقط يا حَبيبتي

سَقطتُ عنْ سَريري

لائذاً بحرفينِ اثنينِ

صِغتُ منهما دُستوري وَخُطاي وَجُنوني

هَكذا تتلبَّسُني حَالةُ "لا"

وَأرجمُ حَديقةَ "نعم"

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٥٤.

وَهكذا نَنتظرُ شارةَ الصفرْ

مُنطلقَيْنِ مِنْ نُقطتينِ مُتقابلتيْنِ على خَطٍّ مُستقيمٍ

باتجاهٍ تَصادميْ

وَننتَظرُ القَدْحَ والشَّرارْ.

يعود القيسي في هذه الأنشودة مجدّداً إلى التأكيد على الاتّجاه التصادمي والهوة السحيق بينه وبين (الحبيبة/الأرض) الذي يحول دون لقائها على هيئة (الحلم).

كما يعود مجدّدًا لاغترابه على صعيد المكان في تأكيده على (المدينة / المنفى)، (والقدس/ الأفق المرتقب) الذي يحلم بلقائه يقول[١]

كَيفَ تَغدو المدينةُ مَنفىً،

والشّوارعُ سياطاً،

والناسُ علاماتِ استفهامٍ غامضةً،

وكيفَ أحتملُ ذلكَ،

في الوقتِ الذي تَتمتّعُ فيه عَيناكِ

برؤيا امتدادِ البَحرِ في الأفقِ

والغيمِ في فضاءِ ارتعابي المُقيمِ،

ذلكَ واللهِ أدنى إلى المَشنقةِ

منهُ إلى الغيبْ

تكتسب اللغة في المقطع السابق أبعادها الخاصة من خلال ما تتقاسمه من انشطارات وقعها الدلالي بحيز الأمكنة، حيث يشغل المكان مساحات دلالية واسعة في تلك المنظومة، يتبيّن

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص١٥٦.

لنا من خلالها عمق ارتباط الشاعر، أو الاغتراب عن تلك الأمكنة، وما يتخللها من علائق لغوية شائكة على الخط التفاعلي المؤسس لجدليّة هذين المتناقضين، تتجاذبها وتيــرة الوصـــل بتلــك الأمكنة، أو البتر على نحوٍ ملحوظ، ويتابع القيسي عتابه (للأرض):[١]

وَهكذا إذنْ

تغيبينَ في أولِ المهرجانْ

دونما تعبٍ في العُثورِ على مبرّرٍ فالطبيعةُ التي تذهبُ إلى عتابِها العاصفيْ

وجدائلُها اللولبيَّةُ التي تخرُّ في لحمِ الأشياءْ

تقرعُ أجراسَها الفضيّةْ

مُعلنةً غيابَكِ الآتي

وشكلَ حضورِكِ الساطعْ

فكيفَ يتمُّ احتفالُ الوردِ والرمادْ

وكيفَ تكونُ القصائدْ

ويسائل القيسي الأرض مستنكرًا غيابها، وأنْ لا سبيل للاشتعال دون حضورها، مفرغًا حضورها السَّاطع في جملةٍ منه المفارقات على المستوى المكاني (الطبيعة) الذي رهن توهّجهــا بحضور وجه الحبيبة والنطفة التي تُستنبتُ من قرارها معالم الحياة، وتزول بغيابها.

ويمكن تمثل هذه الحيثيّة عبر منحيين أرى أنّ في بؤرة تضادهما ما يمكّن القارئ مــن استجماع نقاط شتى يتلاقى عندها عدد من المستويات اللغوية، الأمر الذي يقود إلى تشكيل أعمق

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ١٦١.

التناقضات لشعرية هذه المنظومة، ومفارقاتها الحادة بين الألفة والحنين على الصعيد المكاني المرتبط بالأرض/ القدس بشكل خاص، وبين المنفى، والضيّاع المرتبطيْن بالمدينة.

يمثل الأول منها، المنحى التصاعدي في استجماع كافّة العلاقات اللغوية التي تعكس بذرة التجاوز، والتخطّي عبر تواشجات الشاعر بتلك الأمكنة، أما الثاني: فيتشكّل من خلاله المنحى النقيض لسابقة منحى الهبوط، والانحدار الماثل في اغتراب الشاعر عن المكان عبر ما يتخلّله من دلالات تعكس بما فيها من نظم وارتباطات وتحولات الحس الفجائعي لدى الشاعر إزاء تبدلات تلك الأمكنة.

ويؤكّد القيسي انفراد القدس بذلك الحضور في أنشودة (١٩): (١)

وَحدَكَ البَنفسجةُ لا تَغيبُ

وَتحتلُّ أفقَ الحَنايا

وَوحدَكَ هذا الصَحوُ الثَملُ، الجَيّاشُ

النَاعسُ والشَرِسُ، اللونُ الذّاهبُ

واللاهبُ، وَحدَكَ أنتِ

في اللهفةِ التي تُشرقُ

وَأدركُ أنّ الإقامةَ على الأرضِ

تَستوجبُ الفرحَ

وانتظارَ النَهارِ الذي يَجيءُ...

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص ١٧١- ١٧٢.

تتناوب الأناشيد السابقة على حركية تبدل الأمكنة صعودا وهبوطا، حيث تصبح عند مستوى دلالي ما رهينة تجربة الشاعر، وإملاءات رؤاه الداخلية، وتتطلب معها الشكل البنائي الذي يحتويها بما يتماشى وخط سير المنظومة ككل.

وتجري لغة القيسي في تلك الأناشيد وفقًا للاندغام العميق، والبناء التفاعلي للعلاقات المتجاورة على الصعيد المكاني، وائتلافها حول بؤرة مركزية تتعاضد حولها جميع أبنية النص الداخلية على المستويين الدلالي، والبنائي لتعزيز بنية المفارقة في تضاد الشاعر الدائم مع المدينة بكل تعاقداتها، وتصالحه على الطرف النقيض مع (الأرض/القدس).

والتجاوب الإنساني على صعيد البنية المكانية، والمصالحة التي يقيمها الشاعر مع القرية بكل تواشجاتها، ومفرداتها تكاد تكون اللازمة الدلالية التي تتعاضد حولها كافة العلاقات اللغوية بمختلف تشعباتها لصالح هذه الوجهة، وبناء مركزية المفارقة والتأسيس لها عبر المتناقضات تعد الثيمة المحورية لقصائد المجموعة، وهذا ما يقودنا لكشف البنى اللغوية المعنية بتعزيز بنية المفارقة في الدلالة على الاغتراب المكاني المؤطر بالمدينة.

وتتضح الرؤية الكلية السابقة بتأكيد القيسي في نهاية تلك المنظومة على عمق المسافة بينه وبين لقاء الأرض، التي رسَّخ لتلك الصورة العديد من المفارقات التي شهدناها في النصوص السابقة(١):

أقرُّ أنَّني حَاولتُ،

أنّني حَلمتُ أنْ أرى الفَرحَ في عَينيكِ

مُتَّحداً بِالعذابِ الخَفيِّ الذي أشيلُ

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص ١٧٣- ١٧٤.

وَأنّني ارتقبتُ أنْ تَهلَّ طيورُنا المُلوَّنةُ

حَاملةً لنا الأغاني من مَسارب الوَقتِ الضَيّقِ

مِنَ الدقائقِ التي نَخطفُها منَ الزمنْ

وَرأيتُني أتألقُ في وَحدتي

مثلَ نَجمٍ صَحراويٍّ يَهوي عَميقاً،

وَمَا بَيدي إلا العناقيدُ المُنفرطةُ،

وَإلا صورةُ وَجهكِ الذَّاهبِ، وأنتِ معي

أقرُّ أنّني حَاولتُ، وَحلمتُ،

لَكنَّكِ بَعيدةٌ، بَعيدةٌ، بَعيدةٌ

وَلا تَقتربي منّي، رَغمَ أنَّ أصابعَنا قد تَتَعانقُ

أو نَتلامسُ وَجهاً وَصدراً

وَلكنَّنا نَظلُّ بَعيدَينِ

وَتَظلُّ المَسافةُ...

يجسّد القيسي في أنشودته العشرين ما يبعث على اكتمال الرؤيا السابقة التي صوّرها على شاكلة الحلم المستحيل وآنت لحظة الإفاقة منها على كابوس الواقع في استحالة الوصول إلى (الحبيبة/ القدس).

كما يسعى القيسي إلى تحجيم مساحات تلك الرؤية على مستوى الزمان والمكان، ويصوّر من أناشيده وأغنياته بالخطْفة وبالدّقائق التي نخطفها من مسارب الوقت الضيّق فيتحجّم حلم الشاعر، وتضيق به المساحات عن استيعاب تلك الرؤيا كما يبدي تحجيماً لقواه وقدرته على بثّ الحياة بامتلاك مراياه الخاصّة، ويصحو على مرآة الواقع المؤذنة بالانكسار وانفراط ما كان

يصيغه من عناقيد، وتظلّ القدس الحلم العصيّ عن المنال، تظلُّ هي:" بعيدةً، بعيدةً بعيـدةً..."، وتظلُّ المسافة.

ذلك الحلم الذي صاغه الشّاعر في أناشيده العشرين، ولم يفصح فيها عن اكتمـال رؤاه التخييلية إلا في نهاية تلك المنظومة ظلَّ يربطها خيْطٌ خفيّ من الوحدة العضويّة أسهم في قـوّة ترابط الصورة وانسجام جزئيّاتها في كليّةٍ واحدة، بحيث ترتد ظلالها التخييليّة كصدًى لعنونـة تلك المنظومة عودٌ على بدء في استكمال مسافات البيْن الشاسعة بينه وبين القدس، ليظلَّ الشاعر (وحيدًا) مضاء بحزنه، وتظلّ القدس (بعيدةً) مضاءةً بجمالها.

ثانيا: الصورة الجزئية

أ- التناسب مع التماثل في تشكيل مرايا الذّات (فاطمة، وعبدالله أنموذجاً)

١_ فاطمة

استطاع القيسي أن يشكّل لذاته العديد من الصور الجزئيّة على سبيل التماثل مستعيناً في ذلك بما تختزله ذاكرته من بوْح التاريخ، وانشطاراته، وقد عمد الشاعر إلى هذا الرمز ناشدًا فيه معالم الثورة، حيث استعان في قصيدة "شارع المكحول" برمز فاطمـة وامتداداتـه التاريخيـة للحركات الثوريّة الموالية لآل البيت والتشيُّع لهم. يقول القيسي: (١)

شارع المكحول

هَذا المساءُ، مساءُ فاطمة،

وفَاطمةٌ كلامُ العُشب،

فَاطمةٌ ندَى العَطشانِ، بحُتُها حريرٌ

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٢، ص ٤٢٠-٤٢١.

حَولُ طاولةٍ بكتءِ أزهارُ غُربتِها

وقالتْ: لا أحبُّ الحربَ،

قالتْ: رَغبتي في البحرِ ميّتةٌ،

وفاطمةُ حمَامةٌ

شَفقٌ وغيتارٌ يسيلُ على طَريقِ القمحِ،

فاطمةُ انكساري بينَ دَاليتينْ،

يستعين الشاعر برمز " فاطمة" في محاولته استعادة الذَّات، ويستنهض منها عوالم النــور، وقــد حصر لها من الأوصاف ما يجعلها في مصافّ أصحاب الكرامات في: وترشُّ وجهي كالغمامــة ففاطمة (كلام العشب) وندى العطشان/بحتّها حرير/ وفاطمة الحمامة، والشفق والغيتــار يــسيل على طريق القمح، وجعلها على قدْرٍ من التماثل معه بالانكسار والحصار، وملاحقة الأعداء.

لَكأنّها عَبَثاً تمرُّ غَدا إلى المقهى

وَأهتِفُ: يا صباحَ الخيرِ يا بنتَ المُزارعِ،

قدْ تَقنْتِ الماءَ والأبريقَ،

وَانسَكبتْ ظلالُ النورِ بينَ يَديكِ

في عوالم فاطمة يرسّخ الشاعر معالم النور مقابل الظلام الذي يعيش، ودلالات الفلاحــة في قوله:"يا بنت المزارع"، ترمز للقرية حيث الأرض، النور، والطهارة وبالتالي فهــي سلــسلة متلاحقة من التولدات، وابتعاث الحياة. وأنفاس المكان (شارع المكحول) صورة تحتمل دلالتيْن؛ صورة حسيَّة يرسمها الشاعر لفاطمة يستنهض من خلالها أمجاد النبّوة والمعجــزات، وأخــرى ذهنيَّة يسعى القيسي إلى تقديم حالة يشخّص من خلالها مرآة انكساراته، وإلماعه في تلك الصورة لشخص فاطمة لم يجئ على نحْوٍ من المباشرة، إذ كانت المفارقة هي الأساس في جميع تشكّلات

القيسي التخييليَّة في قصائده الغنائيَّة المثقلة بالرمزيَّة واستجماع بؤر المتناقضات بين ذاته وبين الرمز المودع في القصيدة ما يعزز من قدرته في القبض على الصورة التي يستجمع من خلالها مرآة الذات.

بعدَ دقيقتينِ،

سَنلتقي في شَارعِ المكحولِ،

تَرشفُ منْ بعيدٍ لوزَها

وتَرشُّ وجهي كالغمامَة...

في قُبّراتِ حَنينِها جَرسٌ يُحاكي الضوءَ،

تحتَ قِبابِها ستَنَوءُ أعضائي

وتَذهبُ في الغيابِ، كأنها ماءُ السَرابِ

فلا يَعودُ لِصوتِها منْ نَرجسِ الوَادي عَلامَةْ،

هَذا المَساءُ، مساءُ فاطمةٍ، وفاطمةٌ حَمامة...

وحصر القيسي لذاته على الوجه المقابل لصورة فاطمة، وقد تلبّسته حالة من الضبابيّة وانعدام الرؤية في القدرة على تفسير ما حوله، أمَّا فاطمة فهي مبعث النور وآل بيت النبّوات (وترشُّ وجهي كالغمامة) كي يستعيد بريق النور الذي سُلب، وفاطمة بنت المزارع والوجه المفارق لصورة المدينة ⇐ التي يرمز إليها الشاعر من خلال (المقهى) ليتكشّف للشاعر فيما بعد: أنَّ فاطمة تشركه في حالة التّيه، لذا مكّنها من الأوصاف التي يستطيع من خلالها استجماع

ذاته والخروج من تيهه، وتعود مرآتها المضخّمة للتجيم وكأنّما يريد الشاعر التأكيد على أن سرّ النبّوات والمعجزات لم يعد كافياً للخروج به من حالة التشرُّد والضياع يقول: [١]

ليتَ فاطمةَ المساءَ تَرِقُّ لي

وتحلُّني منْ عوسَجِ الغاباتِ،

لا فِقهي يَفكُّ السحرَ، أو

يَدَعُ النَهارَ يَقولُني في هامشِ النَهرِ- السَّريرِ،

وتقترب صورة فاطمة من صورة عائشة في شعرية أدونيس ورمزيتها على العبث والركام، إلا أننا نجد القيسي أكثر مراوغة والتفافا في التعامل مع ذاك الرمز، حيث يراوغ بإيحاءاتها المستمرة إلى عناصر الخصب والنور، ثم يردي رمزه على نحو حاد من انعكاس الرؤية، وفجاءة اللامتوقع بتتالي تلك المشاهد على شكل موتيفات يبرز من خلالها صدى تلك النبرة في التغني في عوالم فاطمة، ثم ينعطف إلى الترجيع بتلك الرؤية، والارتداد بها على نحو ملتف إلى ما ينقضها، لتغدو فاطمة رمزا للتيه والضياع.

ويظلُّ شارع المكحول المكان الذي لا يُجْد فيه رحلة البحث عن النور وينقشع ذاك الحلم للخروج بالحالة الغنائية التي تلبّسها الشاعر وهي (التيه)، فمن تيهٍ إلى تيه، كما تتضح فاطمة صورة مرادفة للعبث والثرثرة، يقول[٢]:

إنّها مُشْتَقَّةٌ مثلي منَ التيهِ الذي سَيُعيدنا للتيهِ.

تَسالُ مرةً أخرى،

ويلتقيان؟

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٤٢٢.

([2]) **المصدر نفسه**، ص ٤٢٣.

قلتُ: العَاشِقانِ؟

عَنيتُ وجهَ الموتِ والألقَ الغنائيَّ الموزّع، في الأصابعِ...

هلْ تَظلُّ لَنا اللُغةُ

نَفَقاً إلى عَتَماتِنا

في ما نُثرثرُ أو نُغنّي فَاطمةْ؟

وهنا يكمن اللامتوقّع في تلك الحالة الغنائية التي يقدّمها القيسي لذاته، ولعلّ لجوء القيسي في الربط الدّائم بين سحر النبوّة الغامض محاولة لاستعادة بكارة الأشياء في الطبيعة، والخروج من الضيق المادّي على صعيد المكان الممثل بالمدينة لا ليدلّل أنها طريق إلى النور فحسب، وإنما للتأكيد على المفارقات الحادّة واللامتوقعة في استعادة النور الذي لا يأتي بالانكفاء على عصر المعجزات، والتقوقع حولها ضربٌ من التيه والعبث، وأن ما انتهك من نور على هذه البسيطة لا يستردُّ إلا بقوّة الموت "عنيتُ وجه الموت والألق الغنائي" الموزّع في الأصابع: وهذا مغزى سخريته في آخر القصيدة، وحصره اللغة بالنّفق إلى العتمات أو، السرداب المعتم بلا دليل:" في ما نثرثر أو نغنيّ فاطمة!!!"

وقد تعمّقت رمزيّة فاطمة على العبث والتّيه في لجوء الشاعر غير مرّة إلى الحروف والأفعال التي تفيد الشك، ومحاولته التوسّلِ بنور فاطمة في قوله:" وتذهب في الغياب كأنّها ماء السراب".

فلا يعود لصوتها من نرجس الوادي علامة، إذ يريد التأكيد على امّحائها، وأنَّ نورها بمثابة الخطفة تُرديهِ من تيهٍ إلى تيه.

وقد أشار القيسي إلى شيء من قبيل تلك الثرثرة في قصيدة: "أين يذهي رسول الغيم والتوت"، يقول [١]:

أين يذهب رسول الغيم والتوت الأحمر،

وأين تأوي الحجارة لتضيء!

تعال نحصي خسائرنا يوم بعد يوم

واحدة واحدة ....

أين صار رأسك ومن

يأسر هذه الأيام في البياض

خشخشة الأقراط،

وغيمة اللسان الدائمة! [٢]

وتمتد مجازية تلك الرؤية في ما يستجديه الشاعر للخلاص بعوالم الموت من صورة البعث المشوّه فينا إلى الخلاص بالموت.

٢_ عبدالله

اصطنع القيسي رمزاً انفرد به في العديد من مساحات قصائده الموغلة بحسِّ المفارقة. والتفَّ حول هذا الرمز العديد من الصور الجزئية التي أقامها الشاعر على وجه التناسب حيناً والتنافر حيناً آخر.

([1]) **القيسي: الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ٤٠٣_ ٤٠٥.

([2]) **المصدر نفسه**، ج٣، ص٤٠٥.

إذ يقدّم القيسي عبدالله في منظومة: "عبدالله واشتعالات أيّامه سنة ١٩٨١م". على نحـو مخالف لما أودعه ذلك الرمز في منظومة:" عازف الشوارع ١٩٨٧م"، ومقـدمتها الاسـتهلاليّة بـ:"عبدالله يمتلك أيّامه".

إذ بدا عبدالله في اشتعالاته رمزاً للتقوقع، والتخاذل، والفراغ، يقول القيسي [١]:

شيءٌ ما يحدثُ خلفَ الباب،

يَدٌ تَطرُق، أمْ أنَّ دماً يتدفَّقُ، منْ صَدرِ ما

أم أنَّ الريحَ السريَّةَ ساقتْ عبدَاللهِ إليّ

دَاليةً أولَ هَذا الليلِ وسَاقيةً، تَصعدُ من أنبوبِ الموتِ الصَحْراويّ

أيُّ ظلالٍ تتبَدَّى الآنَ وراءَ العتمةِ، عبرَ شَبابيكِ الحيّ

أينَ تُرى عَبدُ اللهِ،

وكيفَ يُخبئُ أو يُطفِيءُ مشعَلَه،

كيفَ لهذا المزمارِ البلديّ

أنْ يصمتَ أو يدخلَ في خوذةِ جُنديّ

شيءٌ ما يحدثُ، شيءٌ ما

عبدُ اللهِ المزمارُ [٢]:

عبدُ اللهِ الفُلكُ الدوّارْ

عَبدُ اللهِ بلا عَملٍ، أو جارْ

لكنَّ وظيفتَه أنْ يقرأ هَذا الخطأ المتواصلَ، أنْ يتكَاملَ،

في الليلِ حدوداً ووجوداً

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٢، ص ٣٨٥.

([2]) المصدر نفسه، ص ٣٨٦.

مَنْ هَذا الظلُّ المتمدّدُ فينا [1]

وَالساكنُ في الليلِ مآقينا

الأرضُ أم الشارةُ، والصدرُ أم الغارةُ،

هَذا عبدُ الله الذنْ

مَنْ يغمُرُه الرملُ العربيُّ ولا يَغرقْ

شَئٌ ما يحدثُ، فلعبدِ اللهِ الأزرقْ

تتزيّنُ بثيابِ البحرِ صبَايا القَريةِ،

يَهبطنَ إلى النهرِ بأسرارِ أغانيهنَّ القمريّةْ

يتحدّثنَ فيشرقُ فوقَ أصابعهنَّ، بنفسجةٌ سريّةْ

ينفضنَ جدائلهنَّ الرمليّةْ

يَرشقنَ النهرَ الصامتَ، برماحِ الأضلاعْ

ثم يُغادرنَ وعبدُ اللهِ المُلتاعْ

يَنسلُّ خفيفاً من ماءِ النهرِ وَيَنشرُ أغنيّةْ

شيءٌ ما يحدثُ، [2]

هَا هُو ثانيةٌ يملأُ أفقَ الوديانِ، ويَصرخُ في البريّةْ

يدخلُ فاصلةَ البَدءِ، يُركّبُ جُمَلا

أو يَصعدُ تلاً

ليقولَ قصيدتَه الأولى في الطردِ، فعبدُ اللهِ بلا ملكوتْ

عبدُ اللهِ حَزينٌ كالسّعفِ العربيِّ، حزينٌ كالعَربِ الرُحّلِ،

ووحيدٌ، كالنخلةِ في الأندلسِ الغاربِ،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٣٨٧.

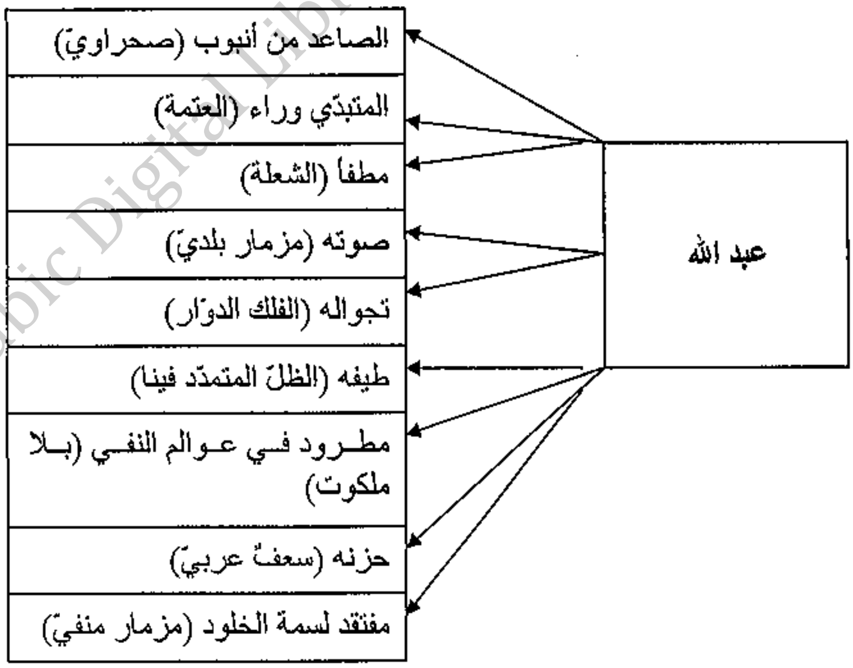
(2) المصدر نفسه، ص٣٨٧-٣٨٨.

مزمارٌ منفيٌّ، وبيوتٌ

ذاكرةٌ تتكاثرُ، لا تتناثرُ وتموتُ.

اصطنع القيسي رمز عبدالله السابق للتدليل على عبء التاريخ العربي، المثقل بالرجعيّة، والتبعيّة، والموالاة، فيغدو (عبدالله) رمزًا للإرث المستَلب، وعبدالله الجديد رمزًا للبعث، والحضارة.

وبتتبع رمزية "عبد الله" اعتمادا على تتبع المنظورات لنقطة محورية واحدة، نجد صورة عبد الله، كالآتي:



عَبدُ اللهِ خُطىً تتَوَاصلُ، (١)

لا آنيةٌ تتكسَّرُ.

هل مرَّ هنا عبدُ اللهْ(٢)

هل مرَّ هُنا عبدُ اللهِ فأحدُ هذي النَكهَةَ وآثارَ الأشياءْ

أمْ أنّا نتوهّم صَورتَه في الماءْ

فنعدُّ له شكلاً وقَواماً ورِداءْ

أو أنّا نَحلمُ ونُطوِّفُ في الصَحراءِ وَحيدينَ، يُجلِّلنا الهمْ!!

يا عبدَ الله

ها إنّكَ توقظُ أحزانَ العامّةِ،

وتثيرُ حفيظةَ ابناءِ العَمْ

فلماذا لا تَبحثُ عن زاويةٍ في أيِّ فراغٍ كَونيْ

تسكنُها . .

يضعنا القيسي إزاء مفارقات درامية ساخرة من وجه عبدالله الكائن المتشعّب فينا، وينعى من خلالها حال الأمة بتشعب عبد الله المتخاذل موقظًا أحزان العامة، ومثيرًا لحفيظة اليهود وأطماعهم، وكأنّما يبدو "عبد الله" رمزًا مشتقًا من العبوديّة والتخاذل.

ونجد ظلالاً عديدة لامتداد تلك الصورة في شعرية القيسي حول الانكسارات المتتالية التي أردانا إليها الإرث الماضوي الباهت، والركود إلى الصحف المتحجرة، وبدا ذلك واضحًا في قصيدة "أين يذهب رسول الغيم والتوت" (٣):

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٣٩٠.
(2) **المصدر نفسه**، ص ٣٩٣.
(3) **المصدر نفسه**، ج٣، ص ٤٠٣_ ٤٠٥.

ماذا نقول في الصحيفة المغلقة أو نكتب،

وبماذا نتضوع أيتها الخرافة لاستقبال أصهارنا

أولئك الذين من غير صُلْبنا

يرثوننا ضاحكين!

وفي منظومة: "عازف الشّوارع" ١٩٨٧م يمتلئ نبْض الشاعر بالحياة، ويمضي في استجماع قوّته الذاتية بإشعال فتيل الثورة، ويعود مُجدّدًا لذاته الوجودية بتلقيحها محن الواقع في الثورة على الظّلم والقضاء على المهانة الإنسانية التي يطفح بها الشعب الفلسطيني، والارتداد إلى الواقع:

لكنّ الحقيقة يا عبد الله أنّهم:

واحدٌ ينفيك

وواحدٌ يلعنك

وأنّك يا عبد الله الكرة الوحيدة بلا ملعبٍ أو مُدرَّج

....

وأنّ خيط الدمِ سبيلك الوحيد، لا القاعات

لقد غاب عنهم

أنّك كامل الوحدة

وأن حبْل السُرَّة الذي بشرك

إلى كائناتك الأولى هناك

ما زال قويًا ودما نابضا.. (١).

يبتدئ الشاعر قصائد مجموعة عازف الشوارع بعبارة "عبد الله يمتلك أيّامه"[2]، وهذا الدّفق الثوري المودع في عبد الله خلاف "عبد الله واشتعالات أيّامه سنة ١٩٨١م" عبد الله هنا الوجه الآخر المناضل لا القنديل المطفأ حيث يُظهر ذاته بلبوس كائنات مملكته الأولى؛ لهذا يمتلك أيامه في مملكة الخصب، ويجعل القيسي من هذا الرمز امتدادا لذاته، إذ يُشكل منه بطلاً أسطوريا يفوق كلّ المؤامرات، وأنّ الدم وحده الكفيل باستعادة ما كان.

كما يعود القيسي إليه نبض أورفيوس الخفيّ بكل مزامير السماء، وفكرة الطواف الدائم حاضرة في ذاته، إذ لطالما سعى إلى تجسيدها عن وعيٍ، وعن غير وعي في جلّ انتقالاته النصيّة من مجموعة إلى أخرى، ويظلُّ نبض أورفيوس يرافقه بين الصُّعود والهبوط، ويظلُّ المغني الجوال الباحث عن مكان له في الفراغ لتشكيل عناصر الذّات، ما أتاح له التوسّع والامتداد الأغنى والأعمق لذاته.

وإذا كان سبيل أورفيوس إلى ذلك التحرُر بالعزْف والغناء ،فسبيل الشاعر هو الكتابة:

ساظلُّ أصرخ حتى تفيق يا عبد الله

ويتحلّل هذا العفن في كيمياء الفعل...

لأنّني قبلتُ أن أحملَ الأمانة

أمانة الحارس والمحرّض

ولن أملَّ يا عبد الله

ذلك أنّ الكتابة،

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص٢٧.

(2) يُنظر: **المصدر نفسه**، ص٧.

هذا الوطن الوحيد الباقي لنا.. (١).

فقد استطاع القيسي أن يبثّ الحياة في عبد الله الجديد، والوجه المفارق لعبد الله الذي رمزَ إليه في اشتعالاته الأولى بالغفلة، والجذب، وضحالة الحيلة إزاء وعي المؤامر والمدبّر، ويجعل من ذاته عبد الله الجديد والمنبئ المخلّص للبشريّة جمعاء، وسبيل ذلك هو الكتابة.

وهذه هي تحوُلات البرتقالة

وارتعاش الزعتر الذي يُغني في سفح جبلٍ بعيدْ

محتفيًا بميلاد أعشابٍ جديدةٍ ورياحٍ آتيةْ

من تاريخ الكوابيس الضالّةِ، والضوء الخاص

هكذا تمتلك الربابة أوتارها

وعبد الله أيّامه والأغاني.. (٢).

وهكذا يمتلك عبد الله أيّامه عبر فاعليّة الكتابة على التحوّل الأرضي ما بين الصعود والهبوط، كما تمتلك الكائنات إمكانيّة التجدُّد واستعادة ميلادها، ويغدو عبدالله (الآخر) هو المعادل الموضوعي لثيمة المجاوزة، والانبثاق على نحْو من التناسب، والتماثل لذات الشاعر.

ب_ تآلف المتنافرات في تشكيل مرايا الحياة (مِمْنون/ونرسيس) – أنموذجاً_..

قد تظهر الصورة الشعرية مفردة تحوي شكلا صوريا واحدا، من التشبيه، والاستعارة، ويحقق فيه الشاعر الانسجام والتناغم، مهما كانت درجة الاختلاف والتنافر بعلاقته، فبعض أشكال الصور بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة، أو التشابيه متناسقة الأجزاء وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات، التي لا تقف عند إيجاد علاقة بين أماكن متناسبة، أو

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٣٠-٣١.

(2) **المصدر نفسه**، ص٤٨.

متشابهة، أو متجانسة فحسب، وإنما تسعى إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة، بل بين أمور متضادة متنافرة أيضًا .

١_ نرسيس

في مرآة المنفى تتماهى الصور الذهنية بأخرى بصريَّة حركيَّة ما استلزم التتابع في أفعال المضارعة، بقول الشاعر[١]:

مرآة المنفى

ماذا تَفعلُ في

كتّانِ الطُرقاتُ هُنا؟

أطويه،

وَأطويهِ،

وَلا شيءَ سوى أنّي

أكبرُ في السِّنْ

وَبلا إذنْ

تَنْسَلُ مِنَ البابِ الأيّامُ إلى الشّارعِ،

أنْزلُ سَهواً

مِرآة المقهى

الصورة في القصيدة السابقة قائمة على التنافرات على المستوى المرجعي والذهني والمستوى الحسّي، فالحالة التي يودعها القيسي في مرآته تقع على النّقيض من إطارها المرجعي

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٤٢٧،٤٢٦

بأسطورة نرسيس وهذا البعد الرمزي المعكوس ملمحٌ أساسيٌ من ملامح الصورة الجزئية لـدى القيسي، ونسج أخيلتها لا على سبيل المراوغة فحسب، وإنما على سبيل القلْب.

وتلك الرؤى الحادّة في إطار تشكيلات الشاعر التخييلية يـنعكس فيهـا حـدَّة الواقـع المشرقي، وحالة الاغتراب بالفعل، حيث تتضارب مع جميع الصور وكأنما يحدث قلبا في الدلالة المرجعيَّة للرمز المستدعى.

وَيقَدم القيسي نرسيس على أنّه الضحيَّة (ضحيَّة أطماع الحوريَّات) لا ضـحيَّة لغـرور نفسه التي أردتْه سهواً مرآة المقهى/ والمقهى رديف المدينة لدى القيسي والمدينة هي المنفـى، يقول [1]:

ماذا تَفعلُ في
كتّانِ الطُرقاتْ هُنا؟
أطويه،
وَأطويه،
وَلا شيءَ سوى أنّي
أكبرُ في السّنْ
وَبلا إذنْ
تَنْسَلُ مِنَ البابِ الأيّامُ إلى الشّارعِ،
أنْزلُ سَهواً
مرآة المقهى...

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص ٤٢٦.

وهذه الصورة لا تخلو من الغرابة في مقاربة أطماع الحوريّات بـ:" نرسيس" ودعوتهن عليه لغزْوهن به ويأسهن من الوصول إلى قلبه، وبين أطماع المستعمر لأرض الشّاعر حيث اشتركا في نفس المصير الذي أردى نرسيس مرآة الموت، والشاعر مرآة المنفى، وكان كلاهما ضحيَّة الطّمع والجشع.

وتجري الحركية في هذه القصيدة بين الصعود والهبوط وفقا لإيقاع تجاوري، ترتبط أولاها بالحركة السفلية (الهبوط) التي يتشاكل معها الشاعر مع قاعدة عريضة من المرجعيات الأسطورية التي تشكل من خلالها مرآة منفاه الأرضي (التقهقر)، وانعدام الجدوى، واستنفاد الشاعر لبدائل الموت الحتمي في الصعود، ومزجه (الأنا) الذاتي (بالكوني) في دائرة الموت والحياة التي تناوبت على تشكيل صورها كل من نرسيس، وجلجامش [١]، وأليعازر لصوغ مرآته النهائية، رابطا كلا منها بفكرة المعاناة والخلاص في بث الصور الجزئية التي يقدمها لتشكيل مرآة المنفى التي أراد الكناية بها عن البصث المشوّه، ورحمة إحلال الحياة على نحو مرادفا للعبث:

أبعثُ صُورتَها

مِنْ رَقدَتِها

فإذا الأشياءُ تَئِنُ.....

وعلى الطرف النقيض الذي يتنافر مع حركته الهبوط ترتبط حركة الصعود على الخط التجاوري المفارق لكلتا الصورتين بما يتنافر وارتباطاتها المرجعية بالأصل وبما يتوازى ونزوع الشاعر للانعطاف بمستوى النص من الهبوط إلى الصعود والارتفاع (الثبات على التجوال)

([1]) ينظر: إبراهيم، نبيلة: **إشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص٣٠-٣٣.

وفاعلية الخلود في تقمص فكرة أورفيوس، وقدرته على الغناء والخلود باحتضان عالم المــوت الذي لا يرى له بديل:

وَيَعِنُّ على روحي،

مابات يَعِنْ.

ما تفعلُ في مرآةِ المقهى؟

أتأملُ ألوانَ الطيفِ، قليلاً،

أحياناً

أبعثُ صُورتَهَا

مِنْ رَقدتِها

فإذا الأشياءُ تَئِنْ

ألمسُ إيقاعَ تَهدّلِها الشّاميِّ،

وَموسيقى قَدميها

تتَغلغَلُ في خَطوِ السّابلةِ،

هُنا

وأحنُّ إليها

ويرتاد نرسيس مرآته الأخرى على الوجه المقابل بُغية بعث الأشــياء مــن رقْــدتها واستعادة ألوان الطيف وألق صورته الذي ينعكس في مرآة الأشياء، ويحاول بعثها من مرقدها، وتأمُّل نرسيس المرآة لاستعادة صفاء الحياة يتنافر مع الدلالة المرجعية لتأمُّل صفحة المرآة الذي

أرداه الموت، إذ يحاول في هذه المرآة المتنافرة أن يستعيد صفاء الحياة وألوان الطّيف باستعادة الألق في وجهه، واستعادة جماله الذي كان مصيره الموت بسبب طمع الحوريّات.

فلطالما كانت الأسطورة تشير إلى مدى غرور نرسيس الذي أوقعه بحبِ صورةِ ظــلّ مأسوراً لها حتى الموت، وفي مرآة المنفى تلتف البنى الرامزة لتعكس دلالات الموت الحتمــي لنرسيس من دائرة الغرور بنفسه إلى دائرة الطمع فيه.

ويظهر القيسي القدرة في استعادة مرآة الحياة باعثاً الأشياء من رقدتها، ويدعو الله في آخر القصيدة، إذ يقول:

يا اللهُ أعنيَّ هَذا العامَ، أعنّي[1]

لا تُدخِلني مَدخَلَ عَطَشٍ

أو تُنزلْني عَاماً آخرَ، مَنزلة البَينْ

فلقدْ ثَبتَ هِلالُ التَجْوالِ،

وَأجراسي يا اللهُ،

هُناكَ، تَرِنْ

على نحوٍ تناصّي مع القرآن ﴿ **وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ** ﴾[2] أيضا على سبيل التنــافر بقوله "لا تدخلني مدخل عطشٍ" والعطش هو البيْن والمنفى ليعود مجّــدداً وقــد تقلّــد رمزّيــة أورفيوس على الطواف والتجوال، وقدرته في الاستمرار على العزف والغناء رغم ما يحيق به من الموت.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ٤٢٨

([2]) سورة الإسراء، آية (٨٠).

ويشكل التناص الوحدة الغائبة الأكثر رسوخا في شعرية القيسي، التي يحاول أن يقبض من خلالها القدرة على المزج بين الخاص على صعيد التجربة الحياتية التي يستقل بها الشاعر، والعام الذي يتأتى تحصيله إثر معاينات الشاعر الوجودية، ووقع استجاباتها على نفسه.

ويتداخل عند هذا المستوى لدى القيسي الذاتي بالموضوعي، ضمن مشمولات شعريته في التوجه نحو الحداثة، وما بعدها، والذي تكتسب الذات من خلاله حضورًا مفكَّكًا ينأى بها عن الحضور الناجز، وينظر لذلك التداخل بوصفه أحد التوسيعات الغنائية المهمة على طبيعة الصورة الشعرية في قصائد القيسي.

٢_ مِمْنون

في "كتاب حمدة ١٩٨٨م" يوظّف القيسي جلّ طاقاته اللغوية لرثاء المرأة/ الأم حمدة، ويبدو الرثاء في هذه المجموعة على نحوٍ معكوس، حيث يبدو الشاعر راثيًا لذاته، في حين تنعَمُ (حمدة) بخصْب الحياة، ولا نكاد نجد لهذا الحسّ العالي والمفعم باللّباقة مثيلاً على مستوى الشعر العربي ككل، ويقودنا ذلك إلى نتيجةٍ مفادها أنّ القيسي لم يكنْ يومًا شاعرًا منبريًّا في موضوعات قصائده، حيث تشير معظم عطاءاته النصيّة بحرفيّة الشاعر في تجسيد أزماته وإيداعها في قوالب شكليّة تمتزج بتركيبات لغويّةٍ تنسجم وتعقيدات الذّات على حلٍّ أزماتها لا هي بالمباشرة ولا بالخطابة المنبريّة، كما أنه يوظف الكلمات معتمدًا على مبدأ التركيز العالي في بثٍّ معاناته ما يحولُ دون وصولها لغنائيَّةٍ خالصة.

إذ يجري على تحديث غنائيّته بتقنيات أسلوبيّة تتماشى وسمة شعراء عصره في سعيهم الدّائم إلى تفجير المعنى وتشظّي الفكرة، وتشتيت الذّات لإكسابها مزيجًا من الغنى والغموض، يقول القيسي في قصيدة: "ممنون" .

لم أمُتْ قبلكِ من قبْلُ،

لأحظى بنداكْ

لم أمتْ من حرْبةٍ، أو غربةٍ حتّى أراكْ

لم تشيّعني إلى الشّمسِ يداكْ

ولذا ظلّ نهاري يابسًا، دون حراكْ

جُبتُ هذا الفلكَ حتى أبتُ، وارتبْتُ،

وجافاني الملاكْ

لم أصلْ نهرًا،

ولم تُكتبْ تعاليمي على لوْحٍ، وهاكْ

سَرْدُ أيامي هنا

وردُ أيّامي هناك[1]........

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة طيف ممنون الأسطوري[2] على نحوٍ من المراوغة التامّة في إبداعاته الرمزيّة لما تهجس به الأسطورة ومخالفتها الحادّة لما ينعكس في مرآةِ ذاته التي يصوِّر بها زوايا انعكاساته الخاصّة، فيتقلد دور "أوزورا" في ذرْف الدموع حزنا على مقتل (ممنون) ويُقلد "حمدة" دوْر "ممنون" في استعادته الخصْب مع كلِّ شمس صباح مُصْدرةً أنغاما، وتغدو (حمدة) امتدادًا غضًا بالنسبة إلى الشاعر يندى به غدُهُ الآتي، وظلَّ ممنون موقوتًا بنهاراته المتيبّسة عصيًا عن الوصول إلى معالمها، ويسعى من تجريد ذاته من أي مكنون؛ كي يطفو على

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص١١٥.

([2]) تشير الأسطورة إلى أنّ: ممنون بطل ميثولوجي من مصْر، شاركَ في القتال إلى جانب الطروادبين، وبعد مقتله أُقيم له تمثال بمدينة طيبا المصريّة، فكان كلّما نزل عليه النّدى في الصّباح وطلعت الشّمس يصدر أنغاما، وأن النّدى هو دموع "أورورا" أم ممنون تذرفها حزنًا عليه: القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ١٠٦.

الهامش، وتظلُّ حمدة مولعةً باشتعالاتها الطافحة بأضواء الشمس، وورد السماء المحفوظ من العبث.

أوروا تعبُرُ في الرّيح،

وتتْركني وحْدي

أوروا فاضَ بها وجْدي

فانتشرْت في الطُّرقاتْ

وانتشرتْ بين نهار الكلماتْ

فاذا جاء اللّيل

هطَلَتْ مثلَ طيور أبابيلْ

ترميني بحجارةٍ من سجيّل

هو عنقود عنبْ

كانَ كُلُّ الدّاليّةْ

وَوِشاحٌ من ضياءٍ وذهبْ

وقبابٌ عاليةْ

وجهُ أمي

وكرومٌ تنتهي إذ تنتهي فيَّ،

وعوداً وتعبْ

فلماذا حينما شيعني

خصّني بالنّظرة الأخرى

وأورثني عقب[1]!

يجسد الشاعر فكرة الموت لذاته، ويدينُ لأمه بما رمته من الحجارة المُورثةِ للخصبْ على نحوٍ تناصّي بالعذاب المورق الذي أرسله الله ليدحر كيد أبرهة الحبشيّ وجنوده[2]، فحصد الله ظلمهم، وأحاق بهم عذابه لخلاص الأرض.

فيصوّر من ذاته المشيّع ومن (حمدة) المشيّعة لمثواه، وانعكست دلالاتها من الموت إلى الحياة حيث العنب/ والدوالي/ والوشاح المذهّب بالضياء/ والقباب العالية/ والكروم حيث اللاتناهي إلا في انعطافها على ذاته، فذاته تضيق في مساحاتها عن امتداد تلك الكروم.

لذلك جنح القيسي في رثائه حمدة النص- الكتاب المقدّس في تشكيل تلك الصورة المشرقة على بقاء الأم/ حمدة اللامتناهي من حضور الأشياء والأمكنة، وارتقى بها كالورْدِ الحافظ لبقائه تتنزّه عن أي حضورٍ أرضي، لذلك كان يعقب كلّ مقطوعة أو اثنتيْن تقريبا (من قصائد هذه المجموعة) قصاصاته المحفوظة كورْد في شكل المربّع كلّما غاب عنه وجْه أمّه.

إن الإحاطة بالبعد الرمزي للمتنافرات اللفظية السابقة يتطلّب نسف البنى المرجعيّة وجاهزّيتها في الحضور القائم على فكرة المماثلة، أو التطابق المعرفي.

والفصل التّام بين الموضوع المُعطى والموضوع المعرفي المركّب أي الانتقال في تحليل بنية النص من المستوى الأنطولوجي (الكائن المعطى) إلى المستوى الإبستمولوجي (المركّب فيه) بحيث يتم إنتاج الدلالات ومدلولاتها بناءً على دلالاته وتوليدها بناءً على ما ركّب فيه معرفيًا بفعل الإنسان وإلغاء فاعليّة الزمن، كما أنّه مستوًى معرفيٌّ يتجاهل فيه التاريخ المعرفي المعطى الناجز، أو القارّ لأيِّ تركيبٍ دلالي تباعًا، فتصبح المعرفة في هذا المستوى تبادليّة

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص١٣٨-١٣٩.

([2]) ينظر: سورة الفيل، آية (١-٥).

لوحدات دلالية تكتسب حضورها المعرفي ووجوده بتجاورها مع الوحدات المتباينة لها، وينصب التركيز عندئذٍ على الخواصّ الشكليّة للغة مقابل خواصّها الجوهريّة الكامنة، كما يتأكّد في هذا المستوى الحضور الدلالي لكل معنى وفقًا لأنظمته الداخلية المغلقة – دون الإحالة إلى أي معطىً خارجي.

حيث انعطفت صورة الأم وممنون بمستوياتها الدلاليّة بين الدالّ ومدلوله والرّامز والمرموز إليه على نحو معكوس بموازاة حياته بالموت وموازاة موت الأم بالحياة.

وهذا التقابل الحادّ في انعكاس رؤى الشاعر من زوايا مخصوصة من شأنه تعزيز الصورة المشرقة، واحتفاء نوع من القداسة على صورة الأم بتعميق بؤر المتنافرات، على غرار الموت المخلِّص المنبئ الذي يستلهمه الشعراء من الموروث الديني الممثّل بصلب المسيح، والأسطوري الممثل بإيراق الحياة إثر احتراق الفينيق.

ومكمن التنافرات في شعرية القيسي تكمن في كثافة الاستدعاءات الرمزية، والأسطورية، والتاريخية، وحشدها على نحو يشي بضرورة ثقافة القارئ على نحو مواز لثقافة الشاعر، الأمر الذي تتولد معه القدرة على الإمساك بجميع الأطياف التخييلية وتشظياتها، بمختلف أبعادها الرمزية وتناصاتها الخفية، كما من شأنها نقل استجابات القارئ لتصور المشاهد وتمثلاتها من طور لآخر على أن تصب في مركزه الدلالة التي أرادها الشاعر على اختلاف تجاوراتها وتآلفاتها على الصعيدين الدلالي والبنائي.

ويتحقق للنص الشعري ذلك التآلف بما تعززه البنى الاستعارية المتنافرة بافتراض علاقات، أو ترابطات جديدة بين أطرافها عبر قرائن لغوية جديدة غاية في الغرابة بتأثير ثقافة الشاعر الواسعة، وسعة مخزونه اللُّغوي، مما يمكنه من الاختزال العمقي لها، والقدرة على دمجها وخلق اقترانات لغوية بديلة غير معهودة تنطبع له من خلالها خصوصية التجربة ونكهة تفردها عن سابقاتها.

الفصل الثالث

الإيقاع في قصائد محمد القيسي الغنائية

المبحث الأول: الوزن.

المبحث الثاني: القافية.

المبحث الثالث: السجع والجناس.

المبحث الرابع: التكرار.

المبحث الخامس: التصريع والمد.

الفصل الثالث

الإيقاع في قصائد محمد القيسي الغنائية

الشعر كما يعدُّه البعض، هو التعبير باللغة البشرية، وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعًا خاصًا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيرًا شعريًا، إلا أن دخول موسيقا الشعر بوصفها نظامًا قائمًا على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيًا في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرفة للإيقاع(١).

وللإيقاع أهمية عظمى؛ إذ إن كل شيء من دون إيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة: اللغة، والإشارات، والرموز، والأسماء، والصفات، والعناصر، والأصوات، ... الخ، حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصرًا شعريًا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرًا قبل أن يخامره الإيقاع ويتسرب فيه، ويتفق معظم الدارسين لعنصر الإيقاع على أن مفهومه يتصل أساساً بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وسيرورته ولا نهائيته.

علمًا بأن الفاعلية الشعرية عند العرب عبرت عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش، ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني، فقد حفل

---

(1) ينظر: عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠١م، ص ٧.

إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر[١]، وإذا حاولنا استقراء الأشكال الإيقاعية الأولية أو بدايات الوزن الشعري، وجدناها مرتبطة أشد الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى[٢].

وازدهرت الفاعلية الشعرية في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكيلات الإيقاع الشعري، لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان -دون شك- خصيصة فطرية جذرية في الإنسان الشاعر، ومؤسساً حيوياً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدّر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها، فلم يكن حس الإيقاع شيئاً يُكتسب بالمران على مقومات نظرية أو بالتثقيف المُستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تُحدد "صحيح الشعر وفساده"، فقد استمرت الفاعلية الشعرية تُعبر عن ذاتها وتُطور الأشكال التي تتخذها لزمن يتجاوز ثلاث مئة سنة، قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظامًا كليًا لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته، ووصوله للمكانة النظرية المعرفية التي وصلها الآن[٣].

ولعل أهم ما عُني به النقد العربي عند تناوله لظاهرة التوافق الصوتي هو التأكيد على وجود أشياءَ في الشّعر يُحيط بها الحسّ إحاطة غامضة مبهمة يعجز اللسان عن وصفها وصفًا بيناً، فكانت الإشارة إلى هذه الأشياء أمرًا جليًا عندما أرجع إلى مستوى الوقع والتطريب، فانجلى غموضها وإبهامها بمجرد ربطها بالغناء ربطًا قويًا، وانطلاقًا من هذا فإن أمهر الشعراء يطلق

---

(1) ينظر: أبو ديب، كمال: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م، ص ٤٣.

(2) ينظر: الوجي، عبد الرحمن: **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ١٩٨٩م، ص ١٢.

(3) ينظر: أبو ديب: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ص ٤٣- ٤٤.

العنان للصوت أو بمعنى آخر يجعل مرتكز وقته للصوت فيطلق الموسيقا ويدعُها تؤثر كما يُريد، وأن ذلك الوقع والتطريب يتصل بخصوصية الإيقاع ومرد ذلك أن الإيقاع قيمة لغوية قوامها مهارة فائقة تُنشط حدس المتلقي، ولا يمكن معرفة الإيقاع إلا من خلال الشعر فهو أحد الفنون القولية ومادته الأصوات اللغوية، فإذا شكلت هذه الأصوات جرسًا ذا دلالة كان الشعر موسيقيًا ومضمونًا ذا طبيعة خاصة، لا يختلف في ذلك اثنان، وهنا، يقول "محمد مندور" عن الشعر الغنائي: "إنّ العنصر الموسيقي المُتمثل في الوزن والإيقاع والانسجام الصوتي لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر حتى قال الرّمزيون: إنّ الشعر موسيقا قبل كل شيء وإن العنصر الموسيقي فيه يظهر أهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية ذاتها باعتبار أن الموسيقا هي أقوى أداة للإيحاء، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيرًا لغويًا صريحًا وواضحًا"[١].

ودون الخوض كثيرًا في مُقدمات الإيقاع التي تبرز مكانته وأهميته الفنية، فإنه يُختصر القول هنا بأن الإيقاع أحد أبرز ركائز صحيح الشعر وجاذبيته قديماً وحديثاً، ومن هنا يأتي هذا الفصل من الدراسة للكشف عن مدى توافر هذا العنصر الفني في أعمال الشاعر الفلسطيني الأردني "محمد القيسي" (١٩٤٤- ٢٠٠٣م)؛ الذي تحتفظ له خزانة الأدب بالغزير من الأعمال الشعرية والنثرية على حدّ سواء.

ويُعدُّ القيسي من الشعراء القلائل في هذا العصر الذين احترفوا الشعر احترافًا بعد كم هائل من المعرفة الثقافية التي أسهمت في بناء صرحه الأدبي الشامخ، إلا أن أبرز صفه ميزت هذا الشاعر هو حمله أو تبنّيه للهم الوطني "فلسطين" الذي يُلمس عيانًا في أغلب أعماله الشعرية،

---

(1) بحراوي، سيد: **العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٩٣م، ص٢٢.

هذا الهم الذي جيَّش له القيسي أفئدة وعقول العديد من البشر، وكذا، فإن تركيز القيسي على قضيته الأم فلسطين وخروجه من طابع الغزل فيها والرثاء عليها إلى طابع المقاومة وجَّه إليه ألسنة وعقول وأقلام الكثير من النقاد والدارسين.

ويجدر التنويه هنا، أنه لا يجب أن يُفهم بأن قصائد القيسي تتسم بالغموض والعصبية والرتابة والتعقيد، وإنما على النقيض من ذلك، فقد حرص القيسي على أن يجمع أكبر قدر ممكن من القُراء ومُتلقي النص مراعيًا بذلك الفروق والفجوات الذهنية والعاطفية في مشاعر وعقول أُولئك القُراء، فاتسمت بعض قصائده بالبساطة حينًا وبالتعقيد أحيانًا، بالتطويل حينًا وبالتقصير أحيانًا، بكى حينًا وفرح أحيانًا ، وشاعر جزل حيناً وغنائي أحيانًا أخرى، بمعنى أن المخزون الشعري الأدبي للقيسي امتاز بالتنوع ليس فقط في أوزان النص، وقوافيه وتفعيلاته العروضية، وإنما في مضامينها ومستوياتها الفكرية، كما وأن القيسي شاعرٌ فنانٌ مُرهفٌ وموسيقي أيضًا، إذ يتضح الإيقاع الموسيقي -بشقيه الخارجي والداخلي- في العديد من قصائده وخصوصًا الغنائية منها.

ولما كان الإيقاع في الشعر ينقسم إلى نوعين: إيقاعٌ خارجي، وآخرٌ داخلي، ولكل نوع منهما عدد من العناصر التي لا بد من تكاتفها معاً لتكون قصيدة ما تحمل إيقاعًا داخليًا، أو إيقاعًا خارجيًا، وكذا لا بد من تكاتف الإيقاعين الخارجي والداخلي حتى تكون تلك القصيدة ذات إيقاع عالٍ جميل ومُرهف تنقله إلى المتلقي، فالإيقاع الخارجي هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية، وما يتفرع عنهما من أمور تخُص الدوائر العروضية واختيار الأوزان وانتقاء القوافي والزحافات والعلل والتصريع والصلة بين الوزن والموضوع والقافية، فحتى يتشكل الإيقاع الخارجي أو إيقاع الإطار الخارجي لقصيدة ما أو الموسيقا الخارجية، لا بد أن

يتوافر فيها عُنصرا: (الوزن والقافية)، في حين يتعلق الإيقاع الداخلي بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى إيجادها باعتماد أساليب وأشكال متعددة بالارتكاز على موهبته وخبرته ومهارته وذوقه الموسيقي واللغوي، فحين لا يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من الاتكاء على مجال الموسيقا الداخلية، وذلك لأن هذا المجال كأنما هو امتداد للمجال الخارجي "الموسيقا الخارجية"، ففي مجال الموسيقا الداخلية خاصة في تحققه ضمن مجالات البنى الأخرى غير مجال الوزن حيث يبين أحدهم في تعريفه للإيقاع قائلا: الإيقاع يعني التدفق والانسياب وهذا يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات، وللإيقاع الداخلي عدد من العناصر، لعل أبرزها هي (السجع، والجناس، والتكرار، والتصريع، والمد الطويل والقصير، والطباق، والمقابلة، والفواصل)، فإنه في خضم البحث عن مدى إيقاعية قصائد القيسي الغنائية سيتم الكشف عن مدى توفر شقي الإيقاع الخارجي والداخلي بجميع عناصرهما من جهة، ومدى التوافق والانسجام بين نوعي الإيقاع وتآزرهما مع شكل ومضمون الأغنية من جهة ثانية.

علمًا أن هذه الدراسة التي جاءت كمحاولة جادة لرصد ظواهر الإيقاع الخارجية والداخلية معاً، وضعت نُصب عينيها عدم الدخول في صراعات النقاد والدارسين لأنواع الإيقاع، بمعنى أن هذه الدراسة وضعت أمامها جملة من تقسيمات الإيقاع الداخلي والخارجي حظيت بقبول جميع النقاد والدارسين لموضوع علم الإيقاع، وبالتالي اقتصرت هذه الدراسة في سياق كشفها لمدى توافر عُنصر الإيقاع في قصائدها الغنائية على: الإيقاع الخارجي (الوزن، والقافية)، والإيقاع الداخلي (الجناس، والسجع، والتكرار، والتصريع، والمد بشقية الطويل والقصير)، وذلك لعدة أسباب أبرزها:

ـ أن هذه العناصر كفيلة بالكشف عن وجود إيقاع من عدمه في النص الشعري الغنائي.

- أن التوازن بين الإيقاعين الخارجي والداخلي يعطي القصيدة التي تحتويهما إيقاعًا موسيقيًا عذبًا مرهفًا، ومتناسقًا.
- أن القصائد الغنائية -محل البحث- هي من النوع الحُر، بمعنى أن البحث فيها عن عناصر الإيقاع السابقة أكثر ملاءمة لها.

أما فيما يتعلق بقصائد "القيسي" التي سيتم البحث فيها عن الإيقاع، فستكتفي الباحثة بأخذ عينة من قصائده، وإخضاعها للتحليل الإيقاعي، إضافةً إلى شواهد أخرى من قصائد خارج إطار الأغنيات، عمدت إليها الباحثة وفق ما تقتضيه الدراسة.

وستشمل القصائد الأغنيات، ما يلي:

١) أغنية (في الطريق).
٢) أغنية (الكوكب البرتقالي).
٣) أغنية (رجل وامرأة).
٤) أغنية (حلم).
٥) أغنية (محاولة لرسمها).
٦) أغنية (شمالية).
٧) أغنية (كراس للكتابة).
٨) أغنية (مواصلات).
٩) أغنية (لعائشة).
١٠) أغنية (موت الليلك).
١١) أغنية (كسرت ضلعين وأخذت قلبي).
١٢) أغنية (في الناس المسرة وعليك الصمت).
١٣) أغنية (اعتقال الأبيض).
١٤) أغنية (المغني).
١٥) أغنية (السور).

المبحث الأول: الـــــوزن

الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير "مادة وإيقاعًا" بتغير النوع، فالوزن الشعري هنا تعبيري، بمعنى أن بؤرة الدلالة وظلالها هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص(١).

ويعَدُّ الوزن من الوسائل الإيقاعية المهمة التي شُغِل الشعراء قديمًا وحديثًا بها، حتى إنّ المختصين في هذا المجال عدوُّه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها ضرورة، فالوزنُ هو الذي يرتب الألفاظ داخل البيت الشعري، ويحفظها من التبعثر، وعدم التماسك، ويعطيها إيقاعًا منتظمًا، والوزن هو الذي يؤدي الأثر العظيم في النفوس حتى تتفاعل معه، وإذا تجرد الشعر من الوزن ذهب رونقه، وجماله، ولم تبق فيه مسحةٌ جمالية تؤثر في السامع، فالشعر الحقيقي هو الذي يرتبط بالوزن قبل كل شيء، إذ قيل في الوزن بأنه: "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مُشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورةً"(٢).

وقد حظيت العلاقة بين الإيقاع والوزن بالعديد من الدراسات بغية إزالة الغموض والالتباس الذي يلُف العلاقة بينهما من ناحية، وللتفرقة بينهما من ناحية أخرى، فالإيقاع والوزن

---

(1) ينظر: عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص٩.

(2) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميـــد، دار الجيـــل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ج١، ص١٣٤.

يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونًا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي[١].

والوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيًا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المُقفى، فالوزن يُمثل الأساس في موسيقا النص الخارجية وعلى هذا الأساس، فموسيقا الإطار تتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة، ويُمثل الوزن مرتكزًا إيقاعيًا في النص على الرغم من كونه جزءًا من حركة أكبر، فهو بذلك نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة الخفية ومظهر غني من تجليها وتجسدها.

وهنا تنعقد أول صلة حقيقية بين مجالي بنية الإيقاع: الخارج تجسيد للداخل والظواهر كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي، ويتحكم قانون الحركة والسكون وطبيعة العلاقة بينهما خاصة من الناحية الكمية المتمثلة في المقاطع والوحدات الوزنية في هذا المجال الإيقاعي الخارجي بصورة مطلقة دون أن يقطع بذلك العلاقة الجدلية المعقودة بينه وبين المجال الآخر وإنما يعززها ويؤكدها، نظرًا لما لهذا القانون من علاقة حميمية بكل بنى النص ومجالاتها، فقانون الحركة والسكون مظهر تشكيلي من مظاهر قانون الزمان والمكان وقانون

---

(١) ينظر: عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٢٣.

الخارج والداخل وقانون الخاص والعام وهي القوانين الأساسية الثلاثة التي تحكم بنى النص وتوثق الصلة بين مجالاتها، لذلك يبدو النص الشعري المرتكز على مجال الوزن وكأنه ينحبس بأكمله من ذلك العنصر الموسيقي الخارجي، نظرًا لما تنطوي عليه ملامح ذلك الوجه من خفايا الأعماق وأسرار النص الشعري، فالوزن هو النهر النغمي الذي يحد ضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية[١].

ويتضح من تحليل قصائد القيسي الغنائية، أنه كان مدركاً لأهمية هذا العنصر الإيقاعي الخارجي، فجميع أغانية حملت إيقاعًا موسيقيًا خارجيًا من خلال الوزن، وقد تميزت الأوزان في أغاني القيسي أنها تعددت من ناحية، وأن الوزن انسجم مع مضمون القصيدة من ناحية أخرى، إذ إن مضمونًا ما بحاجة إلى وزن ما ليعبر عن حالة الشاعر وما يقصده من وراء رسمه لمشاعره بالكلمات الشعرية، إذ نلاحظ أن القيسي قد نظم أغانية على عدة بحور هي:

١) **البحر المنسرح** بتفعيلته "مستفعلن"[٢]، الذي استعان به في رسم أغنية: "**في الطريق**"[٣]، فهذه القصيدة الحزينة الطابع تتجسد فيها عاطفة حزينة وكأنها صراخ داخلي حينًا وصمت داخلي حينًا آخرَ، فتظهر بين السطور فلسطين الجميلة وأحزان الإنسان الفلسطيني في آنٍ واحد، فنلاحظ فيها شعرًا نقيًا، فالشاعر يغني لحبيبته فلسطين التي لا بد أن تعود لأهلها الحقيقيين.

أحبابَنا ،

(1) ينظر: الهيب، أحمد فوزي: **إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف**، دار الرفاعي، حلب- سوريا، ٢٠٠٤م، ص ٩١.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٨٩.

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

هل يَبسمُ الزّمانُ مرةً لَنا

وهَل يَعودُ حُبُنا

يُعانقُ الحَياةَ ، يَسكبُ المنى

في غَورِ أعماقِنا ؟

أحبابَنا

هل يَفرحُ المُعذبونَ في مَتاهةِ الضياع ؟

وهل نظَلُ نَمضُغُ السُؤال

وَنَذرعُ الطَريقَ في ابتهال ؟

وَفي المَسيرِ نَحوَ مَوعدٍ تَزفُه لَنا الصُدَف

إن كانَ يا أحبابَنا الجَوابُ أن نَظلَ سَائرين

يا وَيلنا .....إلخ (1)

إن ابتداء القيسي قصيدته السابقة بالنداء من خلال لفظة "أحبابنا" أثارت موسيقا داخلية، عُزّزت باستخدامه لأسلوب الأسئلة التي تثير الخيال والتفكير التي أعطت فُسحة للإيقاع الموسيقي، كما أنّ استخدم الشاعر الأفعال المضارعة التي أفضت إلى إيجاد توازن عمودي

---

(1) القيسي، محمد: **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٩م، ج١، ص٣٠.

أتاحت إسقاط الإيقاع من أعلى إلى أسفل القصيدة، تقاطع مع ذلك الإيقاع العديد من الصور الفنية كـ "غور أعماقنا، تزفه لنا الصدف، احتراق الشوق، وغيرها"، بمعنى أن الوزن في هذه القصيدة ذو إيقاع موسيقي واحد بالرغم من تعدد القوافي وعدد التفعيلات في كل سطر شعري، فقد جاءت على وزن بحر المنسرح بتفعيلته "مستفعلن" وهذا يكشف البعد الاجتماعي الذي عانوه والصراعات والاضطهاد الذي تعرضوا إليه.

٢) **البحر المتدارك** بتفعيلته "فاعلن" وتفعيلاتها الفرعية[1]، إن هذا البحر هو أكثر البحور التي استعان بها القيسي في توزين مقصوصاته الغنائية للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه بشكل موسيقي، إذ جاءت الأغاني: (الكوكب البرتقالي، محاولة لرسمها، مواصلات، موت الليلك، وأغنية السور) على تركيبة هذا الوزن وصداه، وعند النظر إلى مضمون هذه الأغاني نرى أن هذا البحر الطويل ساعد القيسي للاسترسال وبشكل منسجم في دلف همومه وأشجانه، الأمر الذي أوجد قرعًا موسيقيًا خارجيًا جميلا، فالبحر المتدارك من البحور الطويلة التي تستوعب الأحداث والمسافة الزمنية، وهو أيضاً من البحور الطويلة التي تعبر عن المعاناة الداخلية التي يعانيها الشاعر والتي يريد أن يوصلها للسامع والقارئ، إذ إن الشاعر القيسي يستعمل هذا البحر لأنه يُعبر عن مقاصده وشكواه، وهو بحر ذو اتساع موسيقي قادر على التعبير عن الأفكار بشكل إيحائي رصين.

ففي أغنية: "الكوكب البرتقالي"[2]، يُلحظ من الشاعر عاطفة الفرح والتفاؤل الذي يخالطه التشاؤم وعاطفة الألم والتحسر على واقعة الذي يعيشه، إذ بدأ المقطع الأول بقوله (في الصباح)

([1]) ينظر للاستزادة: ديب، السّيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٦٣.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٦١.

والمقطع الأخير بقوله (في المساء) تعبيرًا عن المعاناة الداخلية التي يعانيها القيسي، وفي الوزن نلاحظ أن هذه الأسطر الشعرية جاءت على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) وتفعيلاتها الفرعية، وهو من البحور الطويلة التي تكشف عن البعد النفسي والاجتماعي الذي يتعرض له ويعانيه الشاعر، ونرى أن عددها متفاوت من حيث القلة والكثرة تبعاً للدفق العاطفي لدى الشاعر.

في الصَباح

يَرسمُ الكَوكبُ البرتقاليُ تُفاحةً ، ثُمَ يَقسمُها فَلقتين

لِرُلى واحدَة

وَلأيامهِ الصَاعدَة

وَردةٌ يشربُ القلبُ منها بَساتينَهُ ،

وَتَمدُ لَهُ سُلَماً وَعِتَاب ....

في المساء

يَرسمُ الكَوكبُ البُرتقاليُ قبَرةً ، ثم يُطلقُهَا

وَيَعودُ إلى صُورةٍ في كِتاب [١]

وفي مضامين أغنية "محاولة لرسمها"[٢]، فإن القيسي توزعته النزعة الذاتية، والنزعة الوطنية، واتكأ على الصورة الشعرية المركبة فضلاً عن استخدام الرمز والأسطورة، فجاء

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٦١.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٦٦

الوزن على تفعيلة بحر المتدارك لتستوعب -أغنيته هذه- الأحداث والمسافة الزمنية، كما ويُلحظ أن عدد التفعيلات متفاوتة تبعاً للتدفق العاطفي فهو يتلاءم مع غرضه الشعري، وهو أيضاً -أي المتدارك- باح بنجاح عن المعاناة الداخلية التي يعانيها الشاعر ويريد إيصالها إلى القارئ:

في المقهَى

كانَ يُخربشُ أو يرسمُ وَجهَا

قَال لها أمسِ: أراكِ ؟

وَقَالت للأيامِ شَواغلُها

- لو لم يَكُنِ الهَاتفُ ما نَفعلُ ؟

....

في المقهى ظَلَ وحيدا

كانَ المذياعُ يُرددُ أغنيةً عن شَجَرٍ ،

وَعَصافيرَ تغيبُ ،

وكانَ يفيضُ شجن (١)

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٦٦.

وقد كرّر القيسي في بنائه لأغنيته " مواصلات"[١] للبحر المتدارك، التي استخدم فيها الرمز، واتكأ أيضاً فيها على الصورة الشعرية في تعميق المعنى والدلالات، كما وأن الشاعر لم يلتزم بعدد محدد من التفعيلات في كل سطر، فالسطر الأول فيه أربع تفعيلات، والسطر الثالث تفعيلتين، وهكذا.

يَأتيني صَوتُكَ في مطلعِ هذا العام

رَفَةَ عُصفورٍ ، أو هَدهَدةَ يَدٍ دافئةٍ ،

تَمسحُ حزنَ الأيام .... [٢]

وقد اعتمد القيسي البحر المتدارك في قصيدته "موت الليلك"[٣] ليُظهر مشاعره الحزينة وأحاسيسه الدافئة اتجاه محبوبته "فلسطين"، وليظهر المعاناة والشكوى والوحدة والغربة، فخرج الإيقاع في القصيدة بشكل ملحوظ في وحدة النغمة أو الرنة المتكررة والانسجام ما بين الأصوات ومثالُ ذلك "فاتحة العام، إنجيل الأيام"، وفي "تغتسل، تكتمل"، وأيضًا في "دونكِ، اسمكِ، الليلكِ ....." مما يعطي الإيقاع والدفء والتوتر داخل هذه اللغة – لغة الشاعر، فمن سمات تفعيلة البحر المتدارك وتفعيلاتها الفرعية، أنه من البحور الطويلة التي تحمل روح الثورة المتأججة في ذات الشاعر، وهذا البحر الواسع للمعاني الشعرية، الأمر الذي أعطى إيقاعًا موسيقيًا متناسقًا لحال هذا الوحيد الغريب:

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٧١

(2) **المصدر نفسه**، ج٢، ص٣٧١.

(٣) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٧٦.

فاتحةُ العام

أشعلُ مع فنجانِ القَهوةِ سيجَارَتيَ الأولى

وأقلّبُ إنجيلَ الأيام

فأرى :

حَبةَ تفّاحٍ وَزُجاجةَ خَمرٍ وكتاب

عِلبةَ تَبغٍ في الجيبِ ، سَماءً تدلفُ ،

وشوارِع تَغتَسلُ ،

عَراءً يَكتَملُ ،

قَميصاً قُطنياً أزرقَ ، ... (١)

كذلك، استطاع "المُتدارك" في أغنية "السور"(٢) حمل الإحساس الحزين والجو الكئيب الذي يعانيه الشاعر، وأن هذه المشاعر جاءت انسجامًا مع الحالة التي يعانيها القيسي كونه بعيدًا عن وطنه المحتل، فهو يستخدم من خلال هذا البحر ألفاظًا معبره لحالته ومعاناته، ويستفهم ويريد الإجابة "من يُعنى بالأشتالِ إذن، من يحرس قصب الوادي، ومن يتعهد أشجار الحقل" مما يجعل

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٧٦.

(2) **المصدر نفسه**، ج٢، ص٣٤٧.

موسيقا الأبيات حزينة ويعطي إيقاعًا متناغمًا متناسقًا، كما ونلحظ في هذه القصيدة عدم الالتزام بعدد التفعيلات في كل سطر مما يجعل الإيقاع أسلس وأكثر عذوبة:

وَبَعيداً تَنمو الوَردةُ

وَالليلُ يَدور

وَبَعيداً يَقِفُ البُستانيُ

وَبَعيداً نذْهبُ عَنّا

* * *

مَن يُعنَى بالأشتَالِ إذن

مَن يَحرسُ قَصَبَ الوادي ،

يَا الله وَمَن

يتَعهّدُ أشجارَ الحقلِ ،

لأنصَرِفُ إلى أغنيةِ السّور ! (١)

٣) **تفعيلة بحر الرجز**(٢)، إذ في عملية العصف الذهني التي خاضها القيسي لإخراج أغنيته "رجل

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٤٧.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السّيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٣٠.

وامرأة"[1]، وتحميلها رسماً فذاً جميلاً ومعبراً ذو رنة موسيقية خارجية، رسا القيسي على "البحر الرجز" وحمله ما رمى إليه من مضمون وموسيقا إيقاعية، وبالفعل استطاع هذا البحر حمل كل ذلك، وأن أكثر ما يشُد الانتباه في هذه القصيدة "الرجزية الوزن" هو تعمُد القيسي استخدام ألفاظ عامة مما أعطى للقارئ بالا وذهنًا صافيةً يخلو من التعقيد حتى يتمكن من السفر في موسيقا الألفاظ بلا تعقيد، علماً بأن الشاعر استخدم بعض الكلمات التي تحمل عدة تفسيرات لإتاحة المجال للقارئ للتأويل، ومثالُ ذلك كلمة "الحمامة" هذه الكلمة البسيطة والمألوفة تحمل في طياتها أبعادًا موروثة متفاوته تَدُلُّ على الألفة والسلام والمحبة من جهة، ولكنه من جهة أخرى يحمل دلالات مضادة كالخضوع والاستسلام، فخرج الجو العام للأسطر الشعرية في هذه الأغنية مُتمثلا في مشاعر الوحدة والغربة في ذاتيّة الشاعر.

ونلاحظ أن الشاعر هيّأ فرصة الملاءمة في تموجات العبارة الشعرية من حيث الطول والقصر وتموجات المشاعر العاطفية تبعاً لامتداد التفجر العاطفي أو قصره، فقد جاءت حاضنة تفعيلة بحر الرجز وبتفعيلاته الفرعية، لتستوعب كل ما أراده القيسي من هذه الأغنية مضمونًا وإيقاعًا:

كَانت على محطَةِ " السَرفيس "

وَحيدةً ، حمامةً وَحيدة

كَانت تَضمُ شَيئاً ما في صَدرِها

وكانَ شَعرُها

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٦٣.

دَفاترَ الريحِ ، لم يصَل أحد

ولم تَكن وَحيدة

....

كَانا وَحيدينِ على مَحطةِ " السَرفيس "

قُرطين مَا التَقيا

قُرطَينِ لا رَقَبَة

ولم تَصلِ عَرَبَة (١)

٤) **البحر الرمل** بتفعيلاته "فاعلاتن"(٢)، ففي أغنيتة المُعنونة بـ "شمالية"(٣) بث القيسي مشاعره لفلسطين فهي هنا "حبيبته" اللصيقة بعواطفه الجياشة، فالأغنية حملت البُعد الذاتي "الوطني" الذي يعيشه الشاعر، ولكي يتمكن من بث تلك المشاعر وترجمتها بشكل موزون وإيقاعي قام ببنائها على وزن البحر الرمل بتفعيلاته "فاعلاتن" وهو من البحور الطويلة التي تلم بالمعاناة والأحداث، وذات المسافات الزمنية البعيدة، فالتفعيلة التي تتكرر هي (فاعلاتن) والتفعيلات الفرعية لها، ومن حيث العدد فهي متفاوتة في الأسطر تبعاً للانسياب العاطفي وأحاسيس الشاعر، فنراها تقصر في آن وتطول في آن أخرى، مما أوجد موجات إيقاعية موسيقية تمُد حيناً وتجزُر أحياناً:

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٦٣.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السّيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٣٩.

(3) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٨، عمان، ١٩٧٨م.

وَلَها هَذه الإطلالةُ مِنَ الطَّوقِ الحديدي ،

لَها هَذا الغنَاء

وَلها الوَقتُ المُضاء

وَلها أن تمرحَ الآن ، وأن أسكنَ بَردَ الصَحراَء

لا أقولُ الزمنُ القاسي ولا أشكو المجاعاتِ ،

ولكنّي أقولُ النرجسُ المَطعونُ جَاء

فأعدّي لِمُغنيكِ الرماح

وأعدّي فَرَساً بَيضاءَ لا تكبو وَوَرداً للجراح

وإذا دقت على البابِ يدٌ ، قُولي لها :

مَرّ هنا الشاعرُ ، غَنّى ثُمَّ رَاح [١]

٥) **تفعيلة البحر الكامل** وتفعيلاتها "متفاعلن"[٢]، فقد رأى القيسي أن هذا البحر جدير بأن يُشكل الوعاء الذي يُصب في بوتقته مضمون أغنية "كراس للكتابة"[٣]، وعاءً يفوح بموسيقا الايقاع الخارجي عندما يحمله المُتلقي، فهذه الأقصوصة قائمة على البعد الذاتي والوطني، واستخدم فيها

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٦٨.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السيّد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٥٠.

(3) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٩.

الرمز لتبقى فلسطين هي أسرته، فالشاعر مُفعم بالحب والحنين لوطنه، يشكو الزمان والحال، فيلحظ في القصيدة إيقاعًا موسيقيًا حزينًا تبعًا للشكوى والبعد عنها، وبالتالي جاء وزن البحر الكامل الذي يُعد من البحور الطويلة ليحمل الهموم والأحداث والمدى الطويل بأنغام موسيقية متفاوتة في الطول والقصر:

لِسراجِ آخذٍ في الإنحدارِ ارتفعت أغنيتي

وَأريدُ الآنَ أن أبدأ يا سيدَتي الأغنية الأولى

وأن أرسمَ في هذا المدى المُغبرّ وَجهاً

إنه البَحرُ عَصيٌّ، وَضَبابيٌّ هو الأفقُ ...

هذا الإرتحالِ الفَوضَوي على سَريرِ الليلِ ،

أسألُ مَن يَخط الآنَ أشكالَ البداياتِ ويُعطي الريحَ لوناً

والأماسيِّ الهَزيلةَ مهرجاناً للحياةِ ،

هيَ الشَبابيكُ الوطيئةُ لا النِساءُ القادماتُ مِنَ الخيانةِ ،

والرضَى الوَهمي

مَن يُعطي لِهذي الأغنياتِ دَماً وكراساً صَغيراً للكتابةِ ،

غيرُ سَارا ! [١]

٦) **البحر المديد**[٢]، الذي اعتمد في هندسته على بناء أغنية "لعائشة" [٣] ، إذ يُلحظ أن أسطر هذه الأغنية جاءت على تفعيلة البحر المديد "فاعلاتن" وتفعيلاتها الفرعية، لكنها متفاوتة في العدد، الأمر الذي أوجد إيقاعاً منتظماً بين الوزن والقافية من ناحية، وبين الموسيقا الداخلية والخارجية وبين الشكل والمضمون، فهذه الأغنية من حيث المضمون، كسابقاتها تحمل الصور والدلالات الذاتية والوطنية وتحمل الرمز الذي يكسر صمت الشاعر مما يجعله يبعث سيلا عاطفياً وأحاسيس ممزوجة بالمعاناة والشكوى، ويلحظ فيها وحدة النغمة المنبعثة في الأصوات الساكنة والمتحركة والانسجام ما بين الأصوات، وهناك تآزر في الأصوات والدلالات والقوافي في قوله "راعشة، عائشة، حافلة، السابلة، فاصلة، جارحة، الصادحة، السارحة، المنهمرة، الشجرة" هيكل نغمي واضح بين القافية والوزن الذي بُنيت عليه القصيدة، بعضاً منها:

إنَّ صَوتاً يُدحرجُني من مسَاءٍ بَعيدٍ إلى شُرفَةٍ رَاعِشَة

يَنتهي عندَ زَيتونةٍ ظَلَّلت عائشة

ظَلَّلت بيتَها الأبيضَا

فأشاعَ الرضَا

آهِ يا بيتَها

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٦٩.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السّيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٩٩.

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٧٣.

نرجسٌ أم عصافيرُ من غبطةٍ وأمانِ

إنَّها تتسللُ محفوفةً بالأغاني

ثوبُها المدرَسيُّ حزينٌ ومُرتعشٌ

ومثلَ روحٍ غريبِ

أصابُعها وترٌ صادحٌ ، والمدى جارحٌ

وأنا لائذٌ بالنشيدِ فمن يأسرُ شكلَ الثواني ... (١)

٧) **البحر البسيط**(٢)، جاء هذا البحر ليتولى مهمة إخراج إيقاع موسيقي حزين لقصيدة "اعتقال الأبيض"(٣)، فهذه الأغنية التي تحمل "الرمز" لِقصد إظهار المعاناة والألم الذي يعانيه الشاعر، هي أقصوصة مقفاة وموزونة ذو تآزر في المضمون والشكل من جهة وبين الموسيقا الداخلية والخارجية (الأصوات الداخلية في الحروف والموسيقا الخارجية في الأوزان) من جهة أخرى، فالقيسي نظم قصيدته الغنائية الحزينة الجريحة على تفعيلة البحر البسيط بغية أعطاء مدًا للنص وإيقاعًا متوازنًا بين التفعيلات "مستفعلن، فاعلن"، بحرٌ حملةُ المعاناة التي ألمت به، بحرٌ يحمل الأحداث والمسافة الزمنية الطويلة، يحمل المشاعر والأحزان التي تنبع من داخل ذاته، فهو جريح يعاني الويلات والمصائب العظيمة:

صَوتٌ يَعبرُ في الهاتفِ :

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٧٣.

(2) ينظر للاستزادة: ديب، السيّد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م، ص ٧٦.

(3) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٨٢

* هل أعددتَ الورد ؟

- لا يا سيدتي .. بَعد

كانَ لنا مِشوارٌ ، وأعدوا الأسلاكَ ،

* لماذا .. ؟

- لا أعرفُ سيدتي

فأنا مثلُكِ في هذا اللحد .....

أخذوا الأبيضَ منا ، أخذوا الكلمات

* أ إلى هذا الحدّ ؟!

- أخذوا أيضاً باقاتِ الورد

أخذوني أمس

لا تَنتظريني

لا تَنتَظري العُرس (1)

٨) وتمثُّل خصوصية الجانب الإيقاعي المرتبط بالوزن من بحر الرمل في قصيدة "الوقوف في جرش ١٩٨٦م" يقف الشاعر مشاكلا لنزعة القدامى في وقوفهم الأطلال وبكائها على نحوٍ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية،ج٢، ص٣٨٢.

تهكميّ بميراثنا الذي استنزفت فيه دماء الحميَّة متَّخذاً من الطابع التقليدي وشكل القصيدة القديمة منبعًا لتشكُّلات صرخة البدء.

فيمزج القيسي بين الشعر العمودي المقفَّى من بحر الرمل، وبين الشعر الحر الذي يعتمد على وحدة التفعيلة ويجري فيه المونولوج في مراوحة الشاعر بين صوتين متفارقين يودِع الصوت الأوّل الموازي للرجعيَّة واستنزاف قوى الذَّات في الشكل التقليدي، ويودِع الصوت الثاني قصيدة التفعيلة فيما يبثُّه من اقتراح الأبعاد الجديدة طريقًا للعبور والخلاص.

وقفــا نخشــكِ علـــى أســـوارها   بعــض مــا يُوجِــعُ مــن أســرارها

ولْنَمَــلْ حينًــا مـــن الوقــتِ علـــى   غابـــةِ تُفــضي إلـــى أغوارهـــا

يـــا خليلـــيَّ فلــم يبــقَ ســوى   ومــضةٍ أو قَــبسٍ مــن نارهـــا[1]

وجاء الشكل السابق منسجمًا مع البعد الصوتي لـ (قفا) لإعطاء القارئ برهةً من التأمّل وتمكينه من تمثّل المفارقة المودَعة بين الصوت الأول والثاني، ففي الصوت الثاني المفارق للعجز واستلاب الفاعلية، يبرز صوت الشاعر الذاتي بتخليص الذات المفارقة له من العويل الذي تصدح به بلا جدوى في انتدابه شارة العبور والخلاص، وتقليده تلك المهمّة بصيغة الأمر ومفاجأته في البدء:

أبتدئ في الرماد

أبتدئ من ثياب الحداد

وابتدئ يا حبيبي

كلُّ شيءٍ بدأ

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٤٩٣.

من خراب سبأ....

أبتدئ من أساس السقيفة، من الخِرقة البالية

وأبتدئ دالية

تشتريني في مزاد القلق

ابتدئ في الورق

ابتدئ في الأزقّة والمدرسة

ابتدئ من يدي، واقتصدني

فمني يشتريني

وابتدئ يا حبيبي

يا حبيبي ابتدئ

ليس في هذه الأبنية ما يضيء طريقي إليك، فمن يشتريني... [1].

يلحظ ممّا اسبق اتكاء الشّاعر على الشكل المموسق بمعاناة الذات، وأن توجُّهات الشاعر الشكلية تتوافق مع الرؤى الداخلية المودعة في القالب النصي المنفتح على جميع التـأويلات، ويتضح لنا جانبا أخر على المستويين اللغوي والدلالي في القصيدة السابقة إذ يمتزج فيه الطابع الجاد بالسخرية، والفرح الذي في ظاهره الغناء وباطنه الألم.

وهي إحدى التوسيعات الغنائيّة المهمة في أشعار القيسي على صعيد الشكل والمضمون الداخلي.

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٥١٢- ٥١٣.

٩) وتبرز خصوصية انسراح الشاعر من قيدَي الوزن والقافية في قصيدة: " وأنقّي قَمحي مِن رَمْلِ الوَزنِ" محتكمًا إلى إيقاع الأصوات الداخليّة، وتناغمها بالأثر الدلالي المودَع في الشكل المنسرح من قيد الوزن، فيلجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى تنقية شعره من أي وزن، يقول:

وأنقّي قَمحي مِنْ رَمْلِ الوَزنِ،

أنقّي الهَوْدَجَ والرُمحَ،(١)

فوقَ جسورٍ عائمةٍ تَتَحرّكُ بي،

فأجيزُ لها حُرّيةَ أن تقلعَ أو تزرعَ، أو تنسابَ كمُوسيقى

أو طيرٍ بَحريّ، قلتُ لها أيتها الفوضى الموزونةُ كوني،

أيتها الطُرقاتُ الملغومةُ بالوردِ أجيريني، يا كلماتُ لقد

جُعتُ وَطوَّفتُ قراكِ، وضِعتُ على أطرافِ صحاريكِ،

هجعْتُ ولم أنطقْ بعدُ بمعجزةٍ؛ في حضرتِكِ نزفتُ وفصّلتُ

دَمي آنيةً وحَريراً ليقيني حَرَّ الهاجرةِ، طويلا عدت(٢).

يتضح في المقطوعة السابقة أن الشاعر لم يلتزم وحدة عروضية ثابتة، أو محددة فلم ينتظم لها بحر، ولم يحتكم الشاعر فيها لوزن، وإنما يستند فيها لحس موسيقي داخلي في تتالي السكنات والحركات، وعلاقاتها بما يجاورها من الأصوات الأخرى. وهذا من مرتكزات قصيدة النثر"... تجنب الأوزان العروضية، واستبدالها إيقاعات داخلية تعتمد على التكرار، والتوازي، وعلاقات الأصوات، وغيرها.. الخ"(٣).

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص ١٨١

(2) **المصدر نفسه**، ج٣، ص١٨٢

(3) موافي، عبد العزيز: **دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية: تحولات النظرة وبلاغة الانفصال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٥، ص١٩.

ويرى صلاح فضل أن قصيدة النثر:.... تعتمد أساسا على فكر التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري، إذ إنّها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة... وهي بالترتيب: تعطيل الأوزان العروضية المتداولة، وتفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة، وإبراز الاختلاف الدلالي الحاد"[1].

وقد تهيأ لتلك القصيدة العديد من المفارقات الحادة، ففيهما قدر عال من الرمزية إلى الموت باللغز والإيماء، كما تخللهما التلاعب اللفظي، والمجازات العربية في أقصى إمكاناتها الدلالية على الإيلام والاغتراب النفسي؛ لتبرز حصيلة تضافر كلتا البنيتين الدلالية، والإيقاعية وتجاوبهما في هذا المستوى في كونهما حاملتي فكر وموقف، يتأكد للقصيدة النثرية من خلالها تبريرات وجودها، وتوظيف المونولوج الداخلي عزز من ذلك العمق في توجه الشاعر الداخلي والارتداد نحو الذات.

(1) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢١٩.

المبحث الثاني: القافيـــة

إن كلمة "القافية" مأخوذة من قفا يقفو "تبع الأثر" إذا تبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينظم بها وقافية كل شيء آخره[١]، والقافية في اصطلاح العروضيين عِلمٌ بأصول يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، و لزوم وجواز، و فصيح وقبيح، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الكلام شعرًا حتى يكون له وزن وقافية، فهما أساسان في الشعر حسب نظرية عمود الشعر عند المرزوقي، فالقافية تعطي الشعر نغمة موسيقية، فبقدر ما يكون فيها من حروف ملتزمة بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقي متميز، كما أنها تضبط المعنى وتحدده، وتشد البيت شدًا قويًا بكيان القصيدة العام ولولاها لكانت محلولة مفككة[٢].

والقافية هي أحد عناصر الإيقاع الخارجي، إذ إن للقافية علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فوقوع القافية في آخر البيت أو الشطر وتكرار رويها يُتيح للقارئ فسحة من الصمت تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أعلق بالمحافظة وأشد من سواها أي من كلمات البيت فأصداؤها تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت النفس ضيقًا وتبرمًا، وإذا دلت على أمر طيب أورثتها أمرًا طيبًا[٣].

والقافية عنصرٌ إيقاعي مهم في إبراز المعنى الشعري، وإن التخلي عنها يضعف من

---

(1) ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية**، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م، ص ٨٤.

(2) ينظر: عميش: **خصائص الإيقاع الشعري**، ص ١٥١.

(3) ينظر: الغربي، حسن: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠١م، ص ٢١١.

الموسيقا الشعرية للقصيدة، فلهذا صار لزامًا على الشاعر الالتزام بها، أو أن يحل محلها ما يقوم مقامها، وبها تعرف القصيدة إن كانت نونية، أو رائية، أو ميمية ... إلخ، وقد اهتم النقاد قديماً، وحديثاً بالقافية، لأنها ترتبط مع الوزن لتكون وحدة واحدة لإخراج المعنى في أحسن صورة ممكنة، وعلى هذا تكون القافية ضرورة شعرية مُلحّة، لأنها تنشر على القصيدة وشاحًا ضبابيًا شفافًا، وتمرر عبر الكلمات تيارًا آسرًا، وتُشيعُ في الأشطر حسًا جماليًا مرهفاً(١).

فالشعرُ لا يرتقي إلى مراتب الجودة والكمال، ولن ينفع ذلك الإحساس بالبهجة، والعاطفة الجياشة ما لم يلتئم، ويتماسك عن طريق تلك النقرة الصوتية، والتي لولاها لظل الشعر عديم التماسك، والترابط، ولظل مندفعاً بلا نظام، وكأنه وهمٌ رتيبٌ لا حدود له، فالقافية تجلب التشويق للسامع، أو المخاطب، لأنها عامل عظيم في الشعر تزيد من موسيقاه، ولذلك تزيد في المتعة فيه، ولهذا بقيت القافية عنصرًا بالغ الأهمية في قضية موسيقا الشعر ، وظلّت ملازمةً للبناء الشعري عبر عصور الأدب العربي(٢).

وبالتالي، فإنّ للقافية علاقةً وثيقةً بالإيقاع، فالإيقاع الذي هو عبارة عن توالي عدد من الحروف الساكنة والمتحركة وفق نظام رياضي معين ينتج عنه جملة فنية موسيقية لها تأثير حسن على السمع يوصف بأنه مُفرح ومُبهج أو شجي ومُحزن أو مُثير للحماس أو داعٍ للحكمة والتعقيل أو مُثير للفخر والاعتزاز وما إلى ذلك، من الأوصاف التي ينعت بها الشعر حسب أغراضه المختلفة، فإن القافية تُسهم في زيادة هذا الشعور أو ذاك، نظرًا لأنها تكرار لعدد من الحروف في نهاية كل بيت أو شطر شعري، هذا التكرار يضاعف الشعور بموسيقا الكلمة

---

(1) ينظر: العياشي، محمد: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٣م، ص٥٠.

(2) ينظر: بكار، يوسف حسين: **العروض والإيقاع**، جامعة القدس المفتوحة، عمان- الأردن، ١٩٩٧م، ص ٨٧.

الأخيرة للبيت، حيث تُصبح الموسيقا الناشئة عن توالي حركات وسكنات مُتلبسة بأحرف معينة، كذلك ويزداد الشعور بالموسيقا الناتجة عن جرس الصوت داخل البيت الشعري بتردد القافية في نهاية كل بيت شعري في القصيدة، إذن، فالقافية تُضفي على الشعر جمالا موسيقيًا ينشأ من تكرارها في نهاية كل بيت بعد فاصل من الحركات والسكون، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يُسمى بالوزن(١).

وتكاد لا تخلو أي قصيدة غنائية للقيسي من تلك النقرة الموسيقية، فجميع أغاني القيسي التي خضعت للتحليل تمتلك من الإيقاع الخارجي التي أحدثتها القافية الكثير، ومن ميزة القافية في شعر القيسي أنها متعددة ومتنوعة، إذ لم يركن الشاعر إلى قافية واحدة بل عدد ونوع فيها، فالقافية مثلاً في قصيدة "في الطريق"(٢)، فيها تنوعت وتعددت، حيث في السطر الأول ضمن ضمير الجماعة وهي حرف النون (أحبابنا، لنا، أعماقنا) والمقطع الثاني قد اختلفت ففي السطر الأول العين والثاني اللام (السؤال) وفي السطر الرابع الفاء، وفي السطر الأخير يعود للقافية نفسها في قوله (دربنا)، إذ نرى أن المقاطع مختلفة القوافي في هذه القصيدة.

أحبابَنا ،

هل يَبسمُ الزَمانُ مرةً لَنا

وهَل يَعودُ حُبُنا ....

---

(1) ينظر: الشمالي، محمد مصلح: **أنظمة إيقاعات الشعر العربي**، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة- السعودية، ٢٠٠١م، ص ١٠٢.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

هل يفرحُ المُعذبونَ في متاهةِ الضياع ؟

وهل نظَلُ نمضُغُ السُؤال

تُنيرُ دَربَنا...

في أغنية "الكوكب البرتقالي" [١] نرى أن القيسي لم يلتزم بقافية واحده، ففي السطر الأول حرف الحاء الساكن وما قبلها والنون في السطر الثاني وما قبلها وفي السطر الثالث التاء الساكنة وما قبلها، وهذا التنوع في القوافي يشكل تياراً يشيع في الأسطر إيقاعاً مرهفاً:

في الصَباح

يَرسمُ الكَوكبُ البرتقاليُ تُفاحةً ، ثُمَ يَقسمُها فَلقَتين

لِرُلى واحدَة

كما ونلاحظ التنوع والتعدد في قصيدة "رجل وامرأة"[٢]، فالقيسي فيها لم يلتزم بقافية واحدة، فالقافية في السطر الأول والثاني "السرفيس، وحيده" مختلفة عن القافية في السطور التالية "أحد، يمضي، القصيدة":

كَانت على محطَةِ " السَرفيس "

وَحيدةً ، حمامةً وَحيدة

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية،ج١، ص٣٦١.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

كَانت تَضمُ شَيئاً ما في صَدرِها ...

دَفاترَ الريحِ ، لم يصَل أحد ...

يُشيعُ اليومَ الذي يَمضي

ويَرسِمُ القَصيدة [1]

وفي أغنية "حلم"، هذه الكلمة التي أعطت فسحة واسعة للانطلاق في سماء التخيل ومشاهد الانطلاق إلى ما وراء الحس، ومن ثم جاء الإيقاع الموسيقي على نحو منتظم على الرغم من تفاوت عدد الحركات والسكنات ونجد أن الأصوات ضمن الوزن والقافية في حالة انسجام، وقد استخدم القيسي إيقاع أسلوب السرد في وصف الأمكنة وهي أكثر ميلاً للهدوء، ويميل إلى السرعة في الإيقاع فهو يسترسل الوصف "الشارع، الأواني، النجمة"، وهناك انسجام بين الأحرف الساكنة والمتحركة ضمن طبقات صوتية منظومة التركيب اللغوي، كما ويتبين أن إيقاع المجموعة الأولى لهذه القصيدة أسلس من المجموعة الثانية.

وكعادته، لم يلتزم القيسي في أغنيته هذه بقافية محددة، إنما كانت القافية تتنوع وتتغير، فالسطر الأول الذي ينتهي بكلمة (الطريق) كانت القافية فيه (القاف) مسبوقة بالياء، وهذا ما تكرر في السطر الثالث والرابع والتاسع والعاشر، أما السطر الثاني الذي ينتهي بكلمة (مُبهمة) كانت القافية فيه (التاء المربوطة المُشيعة بالضم) وهذا ما تكرر في السطر السادس، أما السطر الخامس فكانت القافية فيه (الميم الساكنة) وكذلك في السطر الثامن، كل ذلك أحدث (رنة ونغمة مُطربة على شدة) فالتنوع في القوافي سرد الإبداع الشعري، كما أن الشاعر لجأ أحياناً إلى

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٦٥.

القافية الساكنة التي تَدُلُّ على حالة الهدوء والتأمل التي يتمتع بها الشاعر مما أعطى إيقاعاً داخلياً هادئاً، ويظهر في القصيدة أيضًا موسيقا في جرس القافية، وذلك باستخدام "ألف الردف" و"ميم الروي" و "ياء الروي" أيضاً:

شَارعٌ يَتَفرعُ من شَارع ، ويَعودُ الطريق

حَالةٌ مُبهَمة

والأواني تَضيق

ل الأغاني أغاني ، لا البَريقُ بَريق

* * *

شارعٌ يَتَفرعُ من شَارعٍ ، والزُحام

نَجمةٌ مُظلمَة

في هَشيمِ الكَلام

وأرى جُثَتي وأرى ، وأنا أبدأ القهقرى

زَهَرةٌ في الحَريق

وأفيق (١)

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**،ج٢، ص٣٦٥.

وفي أغنية "المغني" (١) التي يتبين من أبياتها موقف شعوري صادق عبر عنه الحال التي قصدها القيسي من وراء هذه الألفاظ الموجهة والمعاني، مما أعطى إيقاعًا متناسقًا لحال هذا المغني الذي وظفه كرمز ليعبر عن ذاتية الشاعر ضمن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي مر بها، وتظهر مشاعر وعواطف حزينة لدى المغني باستخدام ألفاظ ذات جرسٍ حزين (تعبَ، بلا شفةٍ، أين يذهب)، فالقافية نجدها متنوعة ومتغيرة تبعاً للمعاناة، والمشاعر الحزينة نجدها تطول أحياناً وتقصر أحياناً أخرى، وكذلك عدد التفعيلات غير محددة.

تعبَ المُغني من ربابتهِ، وآثر أن ينام

في آخرِ المنفى بلا شَفَةٍ

ويمحو ما تَساقطَ من كلام (٢)

ونلاحظ أن القافية في السطر الأول تنتهي بالميم الساكنة وما قبلها، في حين جاءت في السطر الثاني بالتاء المربوطة وما قبلها، وفي السطر الثالث بالميم الساكنة وما قبلها، إذن فالقافية متنوعة وتُضفي نقرة صوتية مترابطة متماسكة لتجلب السامع أو المُخاطب، فالتنوع في القافية عامل يزيد من عمق موسيقا الشعر.

وكذا، في باقي قصائد القيسي الغنائية، لم يلتزم فيها القيسي بقافية واحدة، وإنما غيَّر وبدَّل ونوع فيها، مما وأوجد نقرة إيقاع خارجية تفوح وتُسمع من كل قصيدة غنائية، هذه النقرة الموسيقية انسجمت تماماً مع الوزن الذي اختيرَ من القيسي ضمن ظروف خاصة -كما أسلفت-:

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٠٧.

(2) المصدر نفسه، ص٢٠٥.

_ أغنية "محاولة لرسمها"(١)

في المقهى

كانَ يُخربشُ أو يرسمُ وَجهَا

قَالَ لها أمس: أراكِ؟

وَقَالتْ للأيامِ شَواغلُها

- لو لمْ يكُنِ الهَاتفُ ما نَفعلُ؟

* لا حيلةَ لي

- أو نَصمتُ؟

* بعدَ قليلٍ يَصِلُ الزوَّارُ،

- إذنْ ...

* لا حيلةَ لي

ففي السطر الأول في كلمة "المقهى" الهاء وما قبلها، كذلك في السطر الثاني "وجهًا" وفي السطر الثالث الكاف "أراكِ" وهكذا جعلها وشاحًا ضبابيًا شفافًا، فالمقاطع متنوعة القوافي.

_ "أغنية شمالية"(٢)

وَلَها هَذه الإطلالةُ الأُولى مِنَ الطَوقِ الحديديِّ،

لَها هَذا الغِنَاءُ

وَلها الوَقتُ المُضاعُ

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ص ٣٦٦

(2) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٦٨، عمان، ١٩٧٨م.

وَلها أنْ تمرحَ الآنَ، وأنْ أسكنَ بَرْدَ الصَحراءُ

لا أقولُ الزمنُ القاسي ولا أشكو المجاعاتِ،

ولكنّي أقولُ النرجسُ المطعونُ جَاءَ.

فأعدّي لِمُغَنّيكِ الرماحْ

وأعدّي فَرَساً بَيضاءَ لا تكبو وَوَرداً للجراحْ

وإذا دقّتْ على البابِ يدٌ، قُولي لها:

مَرَّ هنا الشَاعرُ، ثُمَّ رَاحْ.

فانتهى فيها السطر الثاني والثالث والرابع "الهمزة" وما قبلها "الغناء، المُضاء، الصحراء" والسطر السابع والثامن الحاء "الرماح، الجِراح" والعاشر كذلك "راح"، هي وحدة واحدة لإخراج المعنى في أحسن صورة ممكنة، وذلك بمثابة فاصلة موسيقية يتوقع السامع تكرارها.

_أغنية "كرّاس للكتابة"(١)

- لِسراجٍ آخذٍ في الانحدار ارتفعتْ أغنيتي
- وَأريدُ الآنَ أنْ أبدأ يا سيِّدَتي الأغنيةَ الأولى
- وأنْ أرسمَ في هَذا المدى المُغبرِّ وَجهاً
- إنّه البَحرُ عَصيٌّ، وَضَبابيٌّ هو الأوفقُ

لم يلتزم فيها القيسي بقافية محددة، فالسطر الأول الذي ينتهي بكلمة "أغنيتي" كانت القافية فيه بالياء، والسطر الثاني باللام متلوة بالألف الساكنة، والسطر الثالث بالهاء المتلوة بالألف المنونة، فقد تنوعت القافية بين الساكنة والمفتوحة والمكسورة والمضمومة، مما يدُلُّ على اضطراب الشاعر وانفعاله من جهة، وليظهر التناغم الموسيقي مع اختلاف القافية تبعًا للتدفق

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٦٩.

العاطفي المنبعث من أحاسيس الشاعر، إيقاعًا حزينًا يحمل بعدًا ذاتيًا ووطنيًا يحمله القيسي من جهة أخرى.

- *أغنية" مواصلات"*(١)

- *يأتيني صَوتُكِ في مَطلعِ هذا العامْ*
- *رَفّةَ عُصفورٍ، أو هدهَدةَ يَدٍ دافئةٍ،*
- *تمسحُ حزنَ الأيامْ*
- *منْ أيّ رياضٍ يأتيني هذا الزهرُ الحالمُ، هذا الهَمسُ النّاعِمُ،*
- *من أيّ سَمَاواتٍ يَسّاقطُ هذا الكرزُ النابضُ*
- *هذا الصَدْرُ الناهِضُ بِسلالِ الرمّانْ!*
- *مَطرٌ عَيناكِ وَمَطرٌ هذا الشّعَرُ الذَهبيُّ،*
- *وَصُبحٌ فتّانْ*
- *وشتاءٌ يَتموّجُ بينَ يَديّ، عَواصفَ تَبعثُها الشَفَتانْ*
- *يأتيني صَوتُكِ في مَطلعِ هذا العامْ*

ففيها أيضًا، لم يلتزم الشاعر في قصيدته هذه بقافية محددة بل نوع وغير فيها، فالسطر الأول كانت القافية فيه الميم الساكنة "العام"، والسطر الثاني كانت ميم "الأيام" وفي السطر الرابع ميمٌ مضمومة "الناعمُ"، والسادس النون الساكنة "الرمان"، والتاسع كذلك النون الساكنة "فتان"، وهكذا نلحظ التنوع في القافية، مع انسجام في الأصوات والنغمة الموسيقية المنبعثة في السطور

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٧١.

والصور الشعرية، ونلاحظ أيضًا أن القيسي يراوح بين النون والميم "العام، الأيام، الناعم" والنون "الرمان، فتان، شفتان، أجفان، ألوان".

_أغنية "موت الليلك"(1)

فَاتحةُ العامْ

أشعلُ معْ فنجانِ القَهوةِ سيجَارَتـيَ الأولى

وأقلّبُ إنجيلَ الأيامْ

- فَأرى:

- حَبّةَ تفّاحٍ وزُجاجةَ خَمرٍ وكتابْ

- عِلبةَ تبغٍ في الجيبِ، سَماءً تدلفُ،

فالقيسي فيها نوع في القوافي ليعطي زخمًا موسيقيًا مُفتعلا من خلال المراوحة في القوافي نجدها في السطر الأول بقوله "فاتحة العام" كانت الميم، وكذلك في السطر الثالث بقوله "الأيام"، وفي السطر الخامس والسادس (اللام) "تغتسل، يكتمل"، والحاء والكاف بقوله "مفتوح، أروح" "اسمكِ، الليلكِ".

أغنية "كسرت ضلعين وأخذت قلبي"(2)

- نَافذةٌ في البَالِ،

- عَلى قارعةِ الوَحشةِ والتّجوالِ،

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج1، ص ٣٧٦.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٧٨.

- حَديقتُها غافيةٌ، وأنا تَحتَ الأسوارْ

- يَسّاقطُ مَطَرٌ، فيمَسُّ القلبَ،

- كما لو أنَّ منازلَ تغرقُ في الأخضرِ، وأحارْ

- ستّاً وثلاثينَ بنفسَجةً وهلالاً،

- أعطَيتُ لهذي المهرةِ،

فعنصر الإيقاع فيها غير ثابت، وهذه سمة لدى الشاعر المجيد، كما ويُلحظ الدفء والتوتر داخل لغة هذه الأغنية، وهناك تآزر بين المعنى والشكل والمضمون انسجامٌ ظاهرٌ في الموسيقا الداخلية للأصوات والموسيقا الخارجية، والقافية تُظهر التنوع والتغير وهذه من سمات الشعر الحر، ويبرز إيقاع السر في هذه الأغنية الذي ينبع من ذات الشاعر فقد وازن بين هذه القوافي على الرغم من تنوعها لتعطي جرساً موسيقياً رائعاً، لاحظ القافية في السطر الأول بقوله "نافذة في البال" كانت القافية فيها "اللام" وكذلك في السطر الثاني وجاءت في السطر الثالث حرف "الراء" الساكنة وما قبلها بقوله "تحت الأسوار" وكذلك في السطر الخامس بقوله "وأحار"، وفي آخر سطرين كانت القافية "العين" الساكنة إثرَ قوله " إفطارٌ متواضع" ثم يجيء "الشارع"، إذ نلحظ تناسقاً زمنياً في الطبقات الصوتية للقوافي.

- أغنية "في الناس المسرة وعليك الصمت"(١)

لا للأسرةِ أنتَ ولا للبيتْ

لا وقتُكَ هذا الوقتْ

تَنقلُ قَدميكَ فلا يَصلانِ الأرضْ

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٨٠.

تَشردُ بين الناسِ غَمامةٌ

تَتَشكَّلُ سَارِيَةً وَحَمامةً

لا تَملكُ سَفَرا...

فقد جعل القيسي القافية هنا ذات نغمة وإيقاع موسيقي متسلسل ومتعدد أشبه بتيار كهربائي موصول، فقد جاءت حروف القافية ساكنة على الرغم من التنوع في القوافي، إذ جاءت في السطر الأول "تاء" ساكنة وفي السطر الثاني قوله "ولا للبيت، هذا الوقت، الصوت، الصمت، وفي السطر الرابع والخامس "تاء" ساكنة مربوطة قوله "غمامة، حمامة" ثم غير في القافية فجعلها في بعض الأسطر "نون" ساكنة أو "لام" ساكنة مثال ذلك "الساكن، ومن، شفتين، البين" و"فتحول، تحول"، إيقاعاً موسيقياً ساكناً فيه الروعة والجمال، ولأن مجموعة الأصوات في كل سطر منتظمة تشكل فاصلة موسيقية متكررة وتجعل المعنى في أحسن صورة ممكنة ليخرج لنا حسًا جماليًا مرهفًا.

_ أغنية *"اعتقال الأبيض"*[1]

صَوتٌ يَعبرُ في الهاتفِ:

هل أعدَدْتَ الوردْ؟

- لا يا سيِّدتي .. بَعدْ

كانَ لنا مِشْوارٌ، وأعدَّوا الأسلاكَ،

لماذا ..؟

- لا أعرفُ سيِّدتي

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٨٢.

فأنا مثلُكِ في هذا اللحْد...

يُلحظ أن الشاعر نوع في القوافي وغير فيها، نجدها في السطر الأول "الفاء" وفي السطر الثاني والثالث والسادس بـ "الدال" وما قبلها في قوله "الورد، بعد، اللحد، الحد"، و"الكاف" في السطر الرابع "الأسلاك، الأشواك" وفي المقطع الثالث جعل القافية "السين" كقوله "أمس، العُرس"، وبالتالي فإن القيسي جعل من التنوع إيقاعًا جماليًا يعبر عن مشاعره وفقاً للدفق العاطفي، كما وجعل فيها عنصر التشويق للسامع أو المُخاطب.

-**أغنية "السور"**[1] أما القافية فهي متنوعة غير محددة، نجدها في السطر الأول تنتهي بالتاء المربوطة (الوردة) وفي السطر الثاني بالراء الساكنة، والسطر الثالث بالياء، فالقافية تتنوع وتتغير، ونلاحظ أن القيسي عمد إلى تكرار المصور (بعيدًا) لصعوبة الوصول للمراد والمقصود، فالتكرار غاية في الروعة والجمال الإيقاعي، ونلحظ استخدام الفعل المضارع في الأسطر (تنمو، يقف) و(يحرس، يتعهد) دلالة على الحدث الحاضر والمستمر والمتكرر، مما يجعل الحدث يُطرب النفس، وترتاح له الأسماع لانسجام الأنغام الموسيقية في قصيدته، ونلاحظ تآزرًا وإيقاعًا موحدًا بين الشكل والمضمون، بين الوزن والقافية، وبين الموسيقا الداخلية للأصوات والحروف، والأصوات الخارجية للوزن والقافية:

وَبَعيداً تَنمو الوَردَةُ

وَالليلُ يَدور

وَبَعيداً يَقِفُ البُستانيّ

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٤٧.

وَبَعيداً نذْهبُ عنّا

* * *

مَن يُعنَى بالأشتالِ إذن

مَن يَحرسُ قَصَبَ الوادي ،

يَا اللهِ وَمَن

يتَعهّدُ أشجارَ الحقلِ ،

لأنصَرفَ إلى أغنيةِ السّور(١)

وبناء على ما تقدم، فإن القيسي في جميع قصائده الغنائية حرص على إخراج إيقاع موسيقي خارجي قوي ومتعدد من خلال القافية، منسجم بين الشكل والمضمون، ومتآزر بين الوزن والقافية.

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٤٧.

المبحث الثالث: السجع والجناس

يتعلق الإيقاع الداخلي بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى إيجادها باعتماد أساليب وأشكال متعددة بالارتكاز على موهبته وخبرته ومهارته وذوقه الموسيقي واللغوي، فحين لا يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من الاتكاء على مجال الموسيقا الداخلية، وذلك لأن هذا المجال كأنما هو امتداد للمجال الخارجي "الموسيقا الخارجية"، ففي مجال الموسيقا الداخلية خاصة في تحققه ضمن مجالات البنى الأخرى غير مجال الوزن حيث يبين أحدهم في تعريفه للإيقاع قائلاً: الإيقاع يعني التدفق والانسياب وهذا يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات، وللإيقاع الداخلي عدد من العناصر لعل أبرزها هي (السجع، الجناس، التكرار، التصريع، والمد الطويل والقصير)(1)، وفي حين أن هذا المبحث سيُعنى بالكشف عن عُنصري الإيقاع الداخلي (السجع، والجناس) في قصائد القيسي الغنائية، فإن المباحث التالية عليه ستعنى بالكشف عن باقي عناصر الإيقاع الداخلي في تلك القصائد.

بدايةً، إن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد هو الذي يُقصد به بالسجع، ولا يحسن السجع إلا إذا استوفى أربعة أمور: أن تكون المفردات رشيقة أنيقة خفيفة على السمع، أن تكون الألفاظ خدم المعاني إذ هي تابعة لها، أن تكون المعاني الخاصة عبر التركيب مألوفة غير مستنكرة، وأن تدل كل واحدة السجعتين على معنى يغاير ما دلت عليه الأخرى حتى لا يكون

---

(1) ينظر: بديوي، عوض خالد: **الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، إربد- الأردن، ص ٤٧.

السجع تكراراً بلا فائدة[١].

وللسجع مع الجناس أثر جلي في إضفاء جرس موسيقي يختلف باختلاف مواطن استعماله، وفي ذلك أثر قوي في التأثير على السامع والقارئ، ومن هنا تحصيل للفائدة والتي هي إيصال الفكرة وتقريرها في الذهن والقلب، ولهذا السبب اعتمد السجع في الوصايا والخُطب، فالوقوف على أواخر الفواصل المتشابهة الحروف له قرع على الآذان، ومن هنا يُلحظ ذلك التأثير المعنوي للسجع الذي يقصره البعض على موسيقا الجمل المسجوعة، وقد يوظف السجع في الشعر وغالباً ما يُسمى بالتشطير[٢].

أما الجناس، فإن الجِنَاسُ والمُجَانسة والتَجنيس والتَجانُس كُلها ألفاظ مشتقة من الجِنس، فالجناس مصدر جَانَسَ جناساً وكذلك المجانسة والتجنيس مصدر جنس، والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع، أما اصطلاحًا فالتجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى[٣]، والجناس نوعان: الجناس التام وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء: هيئة الحروف، عددها، نوعها، وترتيبها، والجناس الآخر هو الجناس غير التام وهو ما اختلفت في اللفظتان في واحد من الأمور التالية: إن اختلفا في هيئة الحروف، إن اختلفا

---

(1) ينظر: الغذامي، عبد الله محمد: **الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٨٧م، ص ١٢٩.

(2) ينظر: عطية، مختار: **موسيقى الشعر العربي: بحوره.. قوافيه.. ضرائره**، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية- مصر، ٢٠٠٨م، ص٩٤.

(3) ينظر: جرمانوس، فرحات: **بلوغ الأرب في علم الأدب: علم الجناس**، دار المشرق، بيروت- لبنان، ١٩٩٠م، ص ٦٨.

في العدد، إن اختلفا في نوع الحروف، وإن اختلفا في ترتيب الحروف(١).

والجناس أحد عناصر الإيقاع الداخلية، فله أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي وأثره في إيقاع المعنى، والجناس يوظف في الشعر والنثر على السواء بخلاف السجع الذي يقل استعماله في الشعر(٢).

وعند تحليل قصائد القيسي الغنائية، لوحظ عدم إغفال القيسي لهذين العنصرين الداخليين في الإيقاع، إذ تفيض قصائده بالسجع والجناس، الأمر الذي أضفى جروسًا موسيقية عدة تختلف باختلاف مواطن استعمالها، وأمثلة ذلك كثيرة، ومنها:

استخدام الجناس الناقص في قصيدة "أغنية في الطريق" من خلال مرادفتي "أحبابنا، حبنا":

أحبابَنا ،

هل يَبسمُ الزَمانُ مرةً لَنا

وهَل يَعودُ حُبُنا(٣)

ويتضح الإيقاع الداخلي أيضًا باستخدام الجناس التام في قوله "وحيدة، وحيدة" داخل قصيدته الغنائية "رجل وامرأة":

---

(1) ينظر: العياشي: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، ص ٧٧.

(2) ينظر: الهيب: **إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف**، ص ١٣٢.

(3) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

كانت على محطةِ " السَرفيس "

وَحيدةً ، حمامةً وَحيدة[١]

وقد أُعطيت البنية الداخلية لأغنية "حلم" [٢] إيقاعًا داخليًا جميلا باستخدام الشاعر للجناس التام عدة مرات "شارع شارع، الأغاني أغاني، البريق البريق"، كما وقد استرسل الشاعر باستخدام الفاصلة كأداة موسيقية لتجميع النفس وإتاحة المجال لإصدار هزة إنشادية قوية:

شَارعٌ يَتفرعُ من شَارع ، ويَعودُ الطريق

حَالةٌ مُبهَمة

والأوانـي تَضيق

لا الأغانـي أغانـي ، لا البَريقُ بَريق[٣]

وفي أغنية "مواصلات"[٤] يظهر الجناس في قوله "الحالم، الناعم، النابض، الناهض" وكذلك الجناس الناقص، كما ويُلحظ في الأغنية الاستفهام، فقد أكثر الشاعر من الاستفهام لأن في داخله كما قال في نهاية قصيدته "علامة استفهام" دليل الشكوى والمعاناة، لذلك نلحظ انسجامًا واضحًا وإيقاعًا مُرهفًا في الأصوات الساكنة والمتحركة لتشكل نغمة موحدة بين الموسيقا الداخلية والخارجية، وتآزر واضح بين الشكل والمضمون وبين القافية والوزن، ويلحظ فيها أن

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٦٣.

(2) المصدر نفسه، ص٣٦٥.

([3]) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٤.

([4]) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٧١.

القيسي أسهب في وصف الأمكنة الذي يحمل أسئلة بإيقاع ليس محضًا ذاتيًا، لأنه متغير، وفيه المشاركة والحوار مع الجانب الآخر ومثالُ ذلك قوله "من أي جهات الأرضِ أتيتِ إلي، ومن أي الأزمان؟":

من أيِ رياضٍ يأتيني هذا الزهرُ الحالمُ ، هذا الهَمسُ النَاعِمُ ،

من أيِّ سَمَاواتٍ يَساقطُ هذا الكرزُ النابضُ

هذا الصَدرُ الناهضُ بِسلالِ الرمَّان ! (١)

وفي أغنية "لعائشة" (٢) أيضًا يظهر الجناس ومنه الناقص كعنصر إيقاعي داخلي، كقوله "الصادحة، السارحة، الجريحة، الجارحة، البارحة"(٣):

يا مسَاءَ الرِضا

بينَنا البارِحَة

بينَنا الكلماتُ الجريحةُ والجارحة

بينَنا أننَّا نلتَقي

لِنُودِّعَ أيامَنا الصادِحَة

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١،ص٣٧١.

(2) المصدر نفسه، نفسها.

(3) المصدر نفسه، نفسها.

آهِ أيتها الغُيمةُ السَارِحَة

كما ويظهر الجناس في العديد من أغاني القيسي، التي حملت وقعًا وحروفًا أظهرت تناسقًا موسيقيًا رائعًا، ومِثالُ ذلك "رسمكِ، اسمكِ" في أغنية "موت الليلك"(١)، وكذلك "اللحد، الحد" في أغنية "اعتقال الأبيض"(٢).

أما السجع، فلم تخلُ أغاني القيسي من هذا العنصر المهم في الإيقاع الداخلي، فكل قصائده حملت هذا القرع الموسيقي بالسجع، ومن أمثلة ذلك الإيقاع الداخلي المتوازن "الزهر الحالم، الهمس الناعم" في أغنية "مواصلات"(٣):

من أيِ رياضٍ يأتيني هذا الزهرُ الحالمُ ، هذا الهَمسُ النَاعِمُ ،

ومن الأمثلة أيضًا على السجع ما جاء في قصيدة "أغنية لعائشة" (٤) في قوله: "راعشة، عائشة" و"صادح، جارح":

إنَّ صَوتاً يُدحرجُني من مسَاءٍ بَعيدٍ إلى شُرفَةٍ رَاعِشَة

يَنتَهي عندَ زَيتونةٍ ظَلَّلت عائشة ...

أصابُعها وترٌ صادحٌ ، والمدى جارحٌ ...

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٧٦

(2) المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

(3) المصدر نفسه، ص ٣٧١.

(4) المصدر نفسه، ص٣٧٣.

المبحث الرابع: التكـــــرار

يُعد التكرير أو التكرار من الخصائص المألوفة في الشعر العربي، وبه كان الشعراء يوقعون انفعالاتهم المكرورة بمناظرتها في هذا الباب "التكرار" بما يُشكلها من شاكلات الذات الشاعرة لحظة التأجج والإبداع، ومن ثم عُدَّ من أقدم أبواب البلاغة لكونه واردًا بوفرة في الشعر الجاهلي وما تلاه من أشعار الأزمنة والحُقب المتعاقبة إلى عصرنا هذا(١).

"ويقع التكرار في الألفاظ والمعاني والكلمة والجملة والعبارة ومقاطع بعينها نظمًا، أو نثرًا لإيقاع بلاغي، هو التأكيد والتركيز...." (٢)، وقد نبّه النقاد والأدباء المحدثون إلى أهمية هذا الأسلوب في بناء النصّ الأدبي نتيجة للتغيّر الذي طرأ على رؤيتهم وفق وجهة نظر المذاهب الأدبية والنقدية التي تولّدت بفعل ظروف العصر وتغيراته، وبالتالي تبدّلت رؤاهم لبناء النص من حيث الشكل فالقصيدة -مثلا- لم تعدّ موضوعًا فحسب، بل هي موضوع مبني على هيكل، بمعنى أنّها تجاوزت وحدة البحر إلى وحدة التفعيلة، ووحدة البيت إلى وحدة القصيدة. فالتكرار يغني المعنى، ويحمله إلى مرتبة الأصالة(٣).

وقد اهتم علماء العربية بدراسة المفردات ثم الجمل من خلال أنماطها المألوفة، واهتموا بالدلالات والحروف والكلمات وما يحدث لها من تنويعات من توافق وتخالف بعضها مع بعض. واهتم جلّ النحاة واللُغويين العرب بذكر التكرار، ولم يخل كتاب من كتب بلاغه من الحديث عن

---

(1) ينظر: كنوان، عبد الرحيم: **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط-المغرب، ٢٠٠٢م، ص ٢٤٩.

(2) التونجي، محمد: **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ج١، ص ٢٧٨.

(3) ينظر: الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م، ص٢٦٣-٢٦٤.

ظاهرة التكرار.

وبوصف التكرار ظاهره لغويه ذات قيم أسلوبيه متنوعة، فقد برزت في الشعر العربي المعاصر بشكل لافت، وكانت تهدف إلى إبراز قيم دلالية إضافية فقد إشارة نازك الملائكة في القواعد التي وضعتها للتكرار، إلى مجموعه من المسائل، حيث يجب أن يرتبط اللفظ المكرر بالمعنى العام للقصيدة بحيث يأتي منسجمًا مع معناها، وأن لا يكون هناك تنافر بين اللفظ المكرر وموضوع القصيدة، فلا يجوز أن يكرر لفظ ليس له علاقة بموضوع القصيدة، "والقاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظًا متكلفًا لا سبيل إلى قبوله كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانيه، فليس من المقبول مثلا أن يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظًا ينفر منه السمع[١]".

إن هذه الظاهرة تساعد على لفت انتباه القارئ إلى أهمية الكلمات والجمل المكررة للنظر فيها مره أخرى وتثير ما في نفسه وشعوره ليستدل به ويصل إلى المعنى المراد منه ، وبهذا فإنّ هذا التكرار يهدف إلى تحقيق غاية معينه، ويزيد من دواعي التفكير بها، وليصل المتلقي إلى الفكرة التي يتناولها الشاعر "فالشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه إلى اختيار كلمة واحدة فقط؛ وإنما إلى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة، وأن تثير إحساسًا لدى المتلقي[٢].

وعند القيسي، فقد حملت جميع قصائده العنصر الرئيس للإيقاع الداخلي، الذي يتواءم فيه الشكل الخارجي ودفق الحالة الشعورية لدى الشاعر، فالرنّات الموسيقية الناجمة عن التكرار لا

(1) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص٩٠.

(2) **المصدر نفسه**، ص٩١.

تكاد تغيب لحظة إلا وقد أطربت أذن المتلقي من جديد، وقد استخدم القيسي في أغانيـــة جميـــع أنواع التكرار وأشكاله:

ففي: "أغنية في الطريق"[١] عددٌ من التكرارت لعلّ أبرزها، التكــرار فـــي اســتعمال عنصر الاستفهام في بعض المقاطع مثل (هل يَبسمُ، هل يَفرحُ، هل نظلُ، وهل يعود)، وكــذلك تكرار ضمير الفاعلين (أحبابنا، حبنا، أعماقنا، أعمارنا، أحداقنا، عذابنا) بتعبير إيقاعي يعطـــي إيحاءً متعددًا للمعاني والألفاظ بطريقة مقصودة تُشكل نمطًا موسيقيًا يتقصده القيسي في شـــعره بتكراره: (تُرى):

أحبابَنا ،

هل يَبسمُ الزّمانُ مرةً لَنا

وهَل يَعودُ حُبُنا ...

أحبابَنا

هل يَفرحُ المُعذبونَ في مَتاهةِ الضياع ؟

وهل نظَلُ نَمضُغُ السُؤال

وَنَذرعُ الطَريقَ في ابتهال ؟ ...

يا وَيلنا ،

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

يا وَيلَ أعمارِنا

الله يَا أحبابَنا

يا بُؤسَنا وَعَذابَنَا

وَيا احتراقَ الشَوقِ في أحداقِنا

تُرى يَطولُ بينَنا البعاد ؟

تُرى تَظلُّ هَذه الأسوارُ بَينَنا

وفي أغنية "رجل وامرأة"(١)، فقد عمد الشاعر إلى تكرار لفظة (وحيده) ثلاث مرات لعظم تلك المصيبة، وللفت انتباه السامع، وكذلك تكرار كلمة (السرفيس) واستخدام الفعل الناقص (كان، كانا، كانت) مكرراً إياه ست مرات:

كَانت عَلى محطَةِ " السَرفيس "

وَحيدةً ، حمامةً وَحيدة

كَانت تَضمُ شَيئاً ما في صَدرِها

وكانَ شَعرُها

ولم تَكن وَحيدة ...

---

(١) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٦٣.

كانَ يُزفُ صامتاً إلى مَحطةِ " السَرفيس "

وَحينَ كانا يَهبطانِ الَرج ...

كَانا وَحيدينِ على مَحطةِ " السَرفيس "

وقد أعطى التكرار في قصيدة "حلم"[1] إيحاءً متعددًا للمعاني، فنلحظ أن القيسي كرر بعض الكلمات مثل "شارع" أربع مرات، فضلا عن السجعات المتوالية في تكراره لحرف القاف ضمن القافية في الكلمات التالية "الطريق، تضيق، بريق، حريق، وأفيق" نغمة موسيقية تزيده وقعًا، مما يشد ذهن السامع، ويلفت انتباهه:

شَارعٌ يَتفرعُ من شَارع ، ويَعودُ الطريق ...

والأواني تَضيق

ل الأغاني أغاني ، لا البَريقُ بَريق

شارعٌ يَتفرعُ من شَارعٍ ، والزُحام ...

وأرى جُثتي وأرى ، وأنا أبدأ القهقرى

زَهَرةً في الحَريق

وَأفيق

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية،ج١، ص٣٦٥.

في حين جاء تكرار الجملة واضحًا في قصيدة "محاولة لرسمها"[1]، ففي هذه الأغنية يُلحظ التكرار كعنصر للتعبير الإيقاعي مثال ذلك "لا حيلة لي، لا حيلة لي" و"يرسم وجهًا، يرسمها وجهاً"، وأسلوب الحوار "قال لها، وقالت للأيام" نغمة موسيقية ووقع أبهى، كما استخدم القيسي الفعل المضارع بكثرة ليعطي نغمًا موحدًا "يخربش، يرسم، يردد، يفيض، يجرع، يُحدث" كدلالة لاستمرارية الحدث:

كانَ يُخربشُ أو يرسمُ وَجهًا ...

لا حيلةَ لي ...

لا حيلةَ لي

في المقهى ظَلَّ وحيدا

كانَ المذياعُ يُرددُ أغنيةً عن شَجَرٍ ،

وَعَصافيرَ تغيبُ ،

وكانَ يفيضُ شجن

يَجرَعُ قَهوتَهُ ،

وَيُحدثُ عن شَجرٍ وعَصافيرَ ويرسمُها وَجهاً

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٦٦

وقد جاء التكرار في أغنية "كراس للكتابة"[1]، كأسلوب إيقاعي مقصود، فهو يكثر من الكلمات التي تحمل العمق والمعاناة في نفس الشاعر، ويلحظ مثالُ ذلك في "الآن" التي كُررت ثلاث مرات، كما ويُكثر الشاعر من حرف النون في معظم الكلمات "الانحدار، أغنيتي، إنه، الآن، فتاناً، رناناً، يُمعن، آنية، أغصان":

وأريدُ الآنَ أن أبدأ يا سيدَتي الأغنية الأولى

وأن أرسمَ في هذا المدى المُغبرّ وَجهاً

إنه البَحرُ عَصيٌّ، وَضَبَابيٌّ هو الأفقُ

ووَقتي خارجٌ من صَالةِ النومِ ...

وَلولبُ عُنقكِ الفضيُ ، يُمعنُ في تَصاويرِ المجاعةِ ،

إنه العِتَابُ ما يَساقطُ الآنَ من القلبِ إلى آنيةِ الأرضِ

ولا تَدخلُ في أغصانكِ الأيامُ

لا تُعطي سِوى البرقِ المُكبلِ بالزحامِ ، ...

أسألُ مَن يَخط الآنَ أشكالَ البداياتِ ويُعطي الريحَ لوناً

والأماسيَّ الهَزيلةَ مهرجاناً للحياةِ ،

هيَ الشَبابيكُ الوطنيةُ لا النساءُ القادماتُ منَ الخيانةِ ، ...

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٦٩.

كما جمعت أغنية "مواصلات"(١) كمًا هائلا من التكرار الإيقاعي، إذ يُلحظ في هذه الأقصوصة الغنائية، أسلوب التكرار ومثال ذلك "يأتيني صوتكِ في مطلع هذا العام" كررها ثلاث مرات، وكذلك اسم الإشارة "هذا الزهر، هذا الهمس، هذا الصدر، هذا الشعر، وهذا العام" انسجام إيقاعي موسيقي واضح، ففيها الانسجام والتجانس، كذلك كرر التركيب "من أي" أربع مرات، كما ويُلحظ في الأغنية الاستفهام المُكرر، فقد أكثر القيسي من الاستفهام؛ لأن في داخله كما قال في نهاية قصيدته "علامة استفهام" دليل الشكوى والمعاناة، لذلك نلحظ انسجامًا واضحًا وإيقاعًا مُرهفًا في الأصوات الساكنة والمتحركة لتشكل نغمة موحدة بين الموسيقا الداخلية والخارجية، ويلحظ أن القيسي أسهب في وصف الأمكنة الذي يحمل أسئلة بإيقاع ليس محضًا ذاتيًا، لأنه متغير، وفيها المشاركة والحوار مع الجانب الآخر، ومثالُ ذلك قوله "من أي جهات الأرضِ أتيتِ إلي، ومن أي الأزمان؟"، ويظهر أيضًا عنصر التكرار في قصيدة " أغنية لعائشة"(٢) ، فإن إيقاع البحور فيها لبعض السطور كان بطريقة مقصودة مثالُ ذلك "اغفري لي شحوبي، اغفري بعض ذنوبي" كررها ثلاث مرات، وكذلك قوله "يا مساء الرضا" كررها مرتين، وكلمة "بيننا" كررها أربع مرات في جسم القصيدة، إذن موسيقا التكرار تظهر من خلال التكرار الذي قصده غاية في الروعة والجمال الإيقاعي "تبقى فلسطين عائشة حزينة جريحة".

وفي أغنية "موت الليلك"(٣) فهناك انسجام بين الموسيقا الداخلية والخارجية وفي الشكل والمضمون وفي الأصوات التي ينتهي بها كل سطر، ليشكل إيقاعًا مرهفًا فيه الحدة والرقة، الارتفاع والانخفاض، ومدات طويلة وقصيرة، كما ويظهر التكرار في الأغنية كأسلوب ومُحسن

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٧١

(2) **المصدر نفسه**، ص٣٧٣.

(3) **المصدر نفسه**، ص ٣٧٦.

إيقاعي واضح من خلال تكرار بعض الألفاظ ومثالُ ذلك كلمة "العام" كررها أربع مرات "هذا أول عامٍ دونكِ، أول عام دونك" وهكذا، واستخدم كلمات ذات إيقاع موسيقي قوي في قوله "أشعل، وأقلب، ألخص"؛ للتعبير عن الثورة:

فَاتحةُ العام ...

هَذا أولُ عامٍ دونكِ ، أولُ عامٍ دونكِ ،

أولُ عامٍ وحدي

كيف أُلخصُ هذا العامَ وأينَ أروح ؟ ...

لا يَسمحُ لي وأنا أعزفُ ...

ماتَ الليلَك

وكذلك، يلحظ أسلوب التكرار في أغنية "كسرت ضلعين وأخذت قلبي"(١)، فقد كرّر القيسي قوله "نافذة في البال" مرتين في المقطع الأول والمقطع الأخير ليحقّق بذلك نغمة موحدة داخل قصيدته، ويلحظ استخدامه لحركة "تنوين الضم" للكثير من الأسماء ومثالُ ذلك قوله "نافذةٌ، غافيةٌ، مطرٌ، نهارٌ، إفطارٌ، قمرٌ" ليوجد وقعًا وجمالا يُطرب النفس، غاية في الروعة والجمال الإيقاعي، وكذا في أغنية "في الناس المسرة وعليك الصمت"(٢)، إذ يُشهد التكرار الإيقاعي بمواقع كثير داخل حرم القصيدة، فقد كرّر مجموعة من الألفاظ بعينها مثل "فتجول، تجول"

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٧٨.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٨٠.

ليعطي إيحاءً متعددًا للمعاني، كذلك أسلوب النفي ملحوظ ومكرر "لا للأسرة، لا وقتك، لا تملك، لا تتحول، بلا شفتين" يُشكل نزعة خطابية للتأثير من خلال إيقاع الأصوات المتكررة:

لا للأُسرةِ أنتَ ولا للبيت

لا وقتُكَ هذه الوقت ...

لا تَملكُ سَفَرا ...

فَتَجوَّل ...

نَرجَسةً تَحتَرِقُ بلا شَفَتين

وتَجول

أغنيةً يُذبلُها النَبين

وتَجول

وَعَليكَ الصَمت

لَكن لا تَتحول

وفيما يخُص التكرار في قصيدة "اعتقال الأبيض"(١)، فإن القيسي جعل منه عنصرًا للتعبير الإيقاعي ليعطي إيحاءً للمعاني والألفاظ، ومثال ذلك قوله "اعدوا الأسلاك، اعدوا الأشواك" و"لا تنضريني، لا تنضريني" وقوله "أخذوا" التي كررها أربع مرات، وقوله حرف

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٨٢.

النفي "لا" كررها خمس مرات، بالإضافة إلى ضمير الجماعة المُكرر في معظم السطور، وكذا تكرار حرف "السين" وهو في قلب فلسطين فقد استخدمه بإسهاب ملحوظ، بالإضافة إلى عنصر الاستفهام "هل" التي كررها في الأغنية الحزينة مما جعل النغمة والإيقاع يُشكلان نسيجًا متناسقًا ومتجانسًا من الداخل والخارج:

أخذوا الأبيضَ منا ، أخذوا الكلمات

أ إلى هذا الحدّ ؟!

أخذوا أيضاً باقاتِ الورد

أخذوني أمس

لا تَنتظريني

لا تَنتَظري العُرس...

وفسّر أحد الباحثين لجوء القيسي إلى التكرار على المستوى الإيقاعي " لتقليل المسافة بين الشعر التفعيلي والنثر"(١).

والتكرار ظاهره من الظواهر الأسلوبية المهمة في الكشف عن كثير من القضايا المخبوءة داخل الإنسان فيكشف بالتالي عن موقفه الانفعالي، وقد ظهرت مستويات متعددة للتكرار في شعر محمد القيسي يمكن حصرها في ثلاثة مستويات، هي: التكرار على مستوى الحرف، والكلمة، والعبارة، وتكرار كلمة ما يعكس علاقة الشاعر بها، وبالتالي فإنّ للتكرار

(1) خليل، إبراهيم: **محمد القيسي: الشاعر والنص**، دار الفارس، عمان، ١٩٩٨م، ص٤٦.

جانبًا وصفيًا مهمًا؛ فهو يضيء النص، ويفتح أبوابه الموصودة، لذلك لا بد أن ينظر للكلمة المكررة من خلال السياق وليس خارج نطاقه وإلا بدت مجرد كلمات مكررة منفصلة لا حياة فيها.

أ- التكرار على مستوى الحروف

من أبرز دلالات التكرار هو التأكيد على المعنى حيث تعد هذه الدلالة من أشهر دلالات التكرار ومثاله في شعر القيسي ، قوله(١):

"وإنك يا عبدالله الكرة الوحيدة بلا ملعب أو مدرج

والصدر الوحيد الذي تتوهج فيه برتقالة الأرض

وأن خيط الدم سبيلك الوحيد، لا القاعات ..."

وفيما سبق نرى أن القيسي يكرر حرف التوكيد المشبه بالفعل (إن)، وهو واضح الدلالة، فقد أراد الشاعر التأكيد على أن بيروت بتفاصيلها الصغيرة ما زالت تضمر التعب والكدح والموت الضميري، وهو يريد أن يعمق الشعور لدينا بتكرار وظيفته التوكيدية في الأصل. وبذلك فهو يؤكد الشيء المؤكد أصلا فيزداد ثباتا وتأكيدا.

ويلحظ ذلك التجاوب بين المستويين الإيقاعي، والدلالي الذي يضفيه التأكيد بـــ (أنّ) في الجرس الصوتي الصوتي بثبوت الدلالة على عبدالله

ونجد تكرار الشاعر لأداة النفي (لا) لازمة تتكرر في بداية كل سطر من:"جيم الجنة، وجيم الجحيم"(٢)، حيث وصل عددها إلى أكثر من خمس وثلاثين لازمة، معبرة عن حيرة القيسي

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص٢٧.

(2) المصدر نفسه، ص٦٥_٦٧.

وقلقه، ما يجعله يكرر الإجابة بالرّفض، والنفي لوجود المنقذ من عالم الحضارة المزعوم، وعالم الشهوة، ذلك المنقذ الذي سيقودنا إلى عالم البراءة والطهر:

لا المساء ولا الموسيقى

ولا ساعة فتحت كتاب الداخل،

وقرأت بعض ماأخفيت

في دفتر الأعماق

لا الأفق الوسيع الذي كنت أرى

في عينيك، وحركة أصابعك

ولادمي الذي أشار لي

نافرًا في العروق[١]...

فالقيسي يهدف بهذا التكرار إلى التركيز على حالة لغوية واحدة من خلال توكيدها غير مرّة بصيغة واحدة مختلفة بهدف الوصول إلى وضع شعري معين قائم على المستوى الدلالي، وهذا ما تريد أن تتوصل إليه الباحثة في أن التكرار المرتبط بالمجال الفني تبتعد وظيفته عن مجرد التأكيد على معنى " ما أو تقريره ، أو للدلالة على معنيين مختلفين عندما يتفق اللفظ والمعنى.

ويؤدي تكرار الحرف في كثير من الأحيان إلى توسعة حيز الكلام المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يؤدي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة، وذلك بشكل تدريجي تزداد التوسعة فيه اطرادا بزيادة التكرار، ومثال ذلك يقول القيسي[٢]:

([1]) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص٣، ص٦٥.

([2]) **المصدر نفسه**، ص١١.

موشّحًا بالألم

لأحدثك ليس عن حبي

وليس عن عملي

وليس عما عزفتُ من مزامير

وليس عن انتظار النورس

أخرج لأحدّثك عن هذا القلق العام

وعن فرح الإنسان الغائب...

في هذا المقطع من قصيدة: " عبد الله يمتلك أيامه " تتكرّر اللازمة (ليس عن)، والشاعر يريد بتكرار اللازمة السابقة تركيز الوقع الصوتي في تأكيده دلالة الخروج، وعدم انكفائه على ما يمتلك عبد الله من أيام: الحب ، والألم ، والعمل ، والمزامير، والنورس؛ معبّرا عن حالة القلق الإنساني العام وعليه؛ فقد ساهمت إيقاعية التكرار في توسيع حيز المكان وتفشّي الدلالة بشكل تدريجي من الخاص إلى العام، فقد بدأ عمله محدودا في مكان معين، ثم انداح وانتشر حتى وصل إلى كل مكان.

وقد أسهم أسلوب الالتفات في المراوحة بين الضمائر من ارتفاع الأنا الغنائية من عزلتها، والتقاط الهم العام على نحو من الشمولية والاتّساع.

ويلحظ في المقطع السابق كذلك مدى التوافق بين الأصوات المهموسة والمجهورة، وغلبة المجهورة منها (اللام، والراء) مما أحدث ذبذبات إيقاعية على مستويات مختلفة نشأت بفعل التقاطع الصوتي السابق، لصفات الحروف.

كما يؤدي تكرار الحرف في بعض المواطن إلى إضاءة لفظة ما، أو عبارة ما، فيجعلهما أكثر ظهورا وتميزا عن غيرهما من ألفاظ المقطع أو عباراته، وعادة ما يتم ذلك من خلال

اقتران الحرف المكرر بمعظم ألفاظ المقطع أو عباراته، في حين يبقى اللفظ أو العبارة المواد إضاءتها خاليين من التكرار[١]، يقول القيسي[٢]:

ما أكثر الصيغ التي سمعت

ما أرق العبارة

ما أسهل الكلام...

يدور الحديث في هذا المقطع من قصيدة عبد الله "يمتلك أيامه" عن الألم وما حلّ بالأمة العربية من هزيمة، لقد تكرر حرف (ما) التعجبية في هذه القصيدة، وهذا ما يكون من ردة فعل الأم المفجوعة بموت ابنها، فتكرار أداة التعجب "ما" التي تلعب دورا مهما في هذه القصيدة تبدو متلازمة معبرة عن عمق الفجيعة التي يحسها الشاعر، ويتضافر استعمال هذه الأداة المعبرة للصوت الصائت بتعاقب الصوامت آخر كل تفعيلة، في تكوين الدلالة الناشئة من تقاطع كلا الصوتين، ووقع استجاباتها النفسية في المراوحة بين التمدد والاتساع في الصائت[٣]، والوحدة وثبوت الحال في الصامت، فقد أضاء لنا القيسي في التقاطعات الصوتية السابقة عمق الدهشة وهول الفجيعة التي شعر بها عند هزيمة الأمة.

ب_ التكرار على مستوى الكلمة

يعد تكرار الكلمة من أكثر ألوان التكرار شيوعا في الشعر من بين أشكال التكرار المختلفة، وهو ما وقف عليه القدماء كثيرا، وأفاضوا الحديث فيه. فسموه التكرار اللفظي، ولعل

---

(1) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص٥٣.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص١٩.

(3) ينظر للاستزادة حول الحروف الصائتة، والصّامتة: العلمي، محمد: **العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك**، دار الثقافة، الدّار البيضاء_ المغرب، ١٩٨٣م، ص ٦٦_ ٧٤.

القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه إلا إذا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها، ولا سبيل إلى قبولها[١].

وعلى مستوى تكرار الفعل نجده في قصيدة "أمشي ويصحبني قاتلي"[٢]:

هيئي البن والهال يا زوجتي

هيئي القهوة الحارقة مُرَّةً

وقليلا من الماء يا زوجتي

يفرج الضائقة

هيئي حزننا

وكفاك النهار

هيئي الخيبة الساطعة

هيئي من قليل الملابس والحسرات

وأخفي دمعا يعز علينا معًا...

في المقطع السابق يلحظ تكرار الفعل: "هيئي" الذي يعوّل عليه الشاعر بوصفه اللازمة الأساس في عدد من التراكيب الشعرية، وهذا الفعل وثيق الصلة بالسياق الذي تكرر فيه، إذ يبلور انفعال الشاعر المعني بالبطولة، ويشير إلى تنامي مسيرة البطل الذي يحقق تحرر الأمة من الولادة إلى الشهادة.

وبالعودة لبنية الأصوات في المقطع السابق نلحظ غلبة الأصوات الصامتة على الأخرى الصائتة وتمثيلها الدلالي لحس الانتشاء لدى الشاعر حيث البن، والهال، والماء ممًا يبعث على

(1) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م، ص ٥٤

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٦.

الفرح، ويفرّج الضائقة، أمّا على الطّرف النقيض من الجانب الإيقاعي المتمثل بالتكرار التتابعي للأحرف الصامتة فإنّه غالبًا ما يقترن بالمنحى الهابط في شـــعرية القيـــسي حيـــث الحـــزن، والحسرات.

ونجد أن تكرار الفعل في بداية مقطع شعري آخر، وهو يقتضي التخصيص في حالة محددة، ويفيد التلاحم والترابط بين أجزاء القصيدة من ناحية الموضوع:

طوبى لصيف جارح ، طوبى لكل فيئ

طوبى لمقهى لم يعد

طوبى لبيت قد بعد طوبى للرصفة والبلدان تغيم ولا نرى

طوبى لما فقدته أيدينا وعززت الرياح غيابه

طوبى لنجم ضل

طوبى لنا طوبى لكل شيء(1)...

فيلجأ القيسي إلى تكرار لفظة: " طوبى" لتعريف القارئ بالسعادة لمن ولدتهم الحسرات في المنفى، من جهة، ولتوسيع دلالة اللفظ طوبى داخل السياق من جهة أخرى، وهو بهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم المقطع كله عليه، والاسم يدلُّ على الثبات، والسعادة، فقد زاد القيسي في تعريف القارئ بولادة الأطفال في المنفى التي تجلت في الديار ومن ثم تجلت في صغار الحي الذين تولدت في أذهانهم رغبة الثأر للأمة العربية، ورد كرامتها المسلوبة، فيكون الاسم (طوبى) وهو محور القصيدة ليبدأ بتحديد الطوْر الدلالي الذي تحدثه الكلمة المكررة من خلال علاقتها مع التراكيب التي ترتبط بها.

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص١٢٦.

وقد يكون التكرار علوانًا للمتلقي في الكشف عن البنية الداخلية للنصّ فـــــإن التأثير الذي يمكن أن يحدثه تكرار الكلمة الواحدة، هو أنه يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة، وفي رغبة القيسي أن يجعل للكلمة أهمية خاصة من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها، أو أن يجعل منها محور القصيدة بحيث تأتي الخواطر والأفكار في القصيدة سندًا لتلك الكلمة المندمجة في السياق النصي"[١].

ج- التكرار على مستوى العبارة

يلجأ الشاعر أحيانًا إلى مثل هذا الأسلوب؛ بهدف استظهار الأثر النفسي العميق، وحساسيته المفرطة إزاء حالة معينة، وقد عمدت *الباحثة* إلى تقسيم هذا النوع من التكرار في الجملة إلى نوعين: **التكرار الموسّع**، و**التكرار المكثّف**؛ والنوع الأول تجده كثيرا في شعر القيسي، كتكراره لعبارة: "مساء الخير" والتي يكررها في قصيدة " كتاب حمدة "[٢]

مساء الخير يا أحزان

مساء الخير يا زيتونة في الدار

مساء الخير يا دار محظوظة بلا أسوار

مساء الخير يا أسوار رحلتنا

إلى الملكوت

مساء الخير يا ملكوتها الغافي

مساء الخير يا بلورها الصافي

---

(1) ينظر: عاشور: **التكرار في شعر محمود درويش**، ص٦٦.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٣، ص١٦٥. ويجدر بالباحثة التنويه إلى بروز عنصر التكـرار علـى نحـو موسّع في: "كتاب حمدة"، وبشكل لافت ما يؤهّل الباحث إلى تخصيص دراسة مستقلة لبحث الجانب الإيقاعي الممثّل بالتكرار في:" كتاب حمدة".

مساء الخير

نلحظ في المقطوعة السابقة أنها جاءت على مستويات إيقاعية مركبة، وعلى نحو معقد في تداخل الأصوات ووقعها الدلالي، فالقيسي يحسن استغلال النمط التكراري لحروف بعينها شغلت حضورا بارزا في نبريّتها[1] الموسيقية التي تحققت بفعل التراتب الكميّ لأصوات الراء المجهورة، (والسين، والصاد) الصفيرية المهموسة، وارتدت وقع صداها الذي يزيد من عمق ذلك التكرار اثر الارتداد المتلاحق عقب كل التقاء لها بالصوامت في نهاية كل شطر لتمثل دورة إيقاعية منغلقة على ذاتها بانغلاق الأثر الدلالي الذي جاء مكرسا لنقل الواقع المرير.

وينضاف إلى ذلك حسن استغلال الشاعر لأقصى الطاقات اللغوية الكامنة في تناوبات أبنيته النصية الممثّلة بصيغة النداء (يا) للبعيد، والتي كرّس من خلالها البعد الحسّي، والمعنوي في مناجاته الأمكنة ، وانعدام الفاعلية المستجداة فيما يناجيه من أسماء في المركّب اللّفظي القائم على الإضافة، ودلالتها على حتميَّة الاغتراب.

ففي القصيدة الحديثة، يصبح تكرار العبارة ملمحًا أساسيًا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي لدى الشاعر، ومعرفة واضحة تعين القارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور، اللازمة التي يبني عليها الشاعر مجموعة من الجمل الشعرية، فنجد الانسجام بين عنوان القصيدة (كتاب حمدة)، ومضمونها ما يبرّر زخم التكرارات السابقة لـ:" مساء الخير"، وإجزال الشاعر التحيَّة لوالدته في مقام رثائها.

---

(1) (النبر): (Accent) أو (Stress): هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع الصوتية المحيطة به. ينظر: تبرماسين، عبد الرحمن: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٩٣. وانظر كذلك: نظرية مندور في النبر. الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١م،ص ٨٢٩- ٨٣٢.

وبالانتقال للحديث عن النوع الثاني للتكرار، وهو التكرار المخفف فنجده لدى القيسي في قصيدة "منزل" حيث تردد أكثر من جملة في القصيدة جاءت على نحو مخفَّف:

كيف نسلك هذا المضيق

كيف نسلك حتى نصل(١)***...***

جاء تكرارها في موضعين من القصيدة نفسها ليدل على حالة الثبات وانعدام التطور التي يمر بها الشرق.

وقد تتكرَّر العبارة بشكل حرفي، أو بتغير خفيف على العبارة المكرَّرة، ومثل هذا التكرار جاء في قصيدة "فصل عبد الله"(٢).

أتممت كتاب مراثيك، وأتممت ضريحي

هدأت يا مريم ريحي

أغلقت على نفسي نفسي ، ورميت مفاتيحي

بين يديك ، فقد هدأت ريحي

سأنام الآن

ويقول الحجر ثوى عبدالله ، يقول الشجر ، هنا كان

وإذا نزلت فاكهة السوق ونادى البائع أحمر يا رمان

سأطل من القبر قليلا

وأقول سلاما أيتها الأرض

سلام أيتها المعجونة بدم الإنسان...

---

(1) القيسي: **كتاب حمدة**، ج٢ ، ٥٥.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ص١، ص٤٤٨.

يتضمن هذا المقطع فقرتين قامت عليهما الرؤية الشعرية للقصيدة بين:" ***هدأت يا مـريم ريحي/ بين يديك ، فقد هدأت ريحي "***، وبين:" ***وأقول سلاما أيتها الأرض/ سلام أيتها المعجونة بدم الإنسان..."***، ففي العبارة الأولى تتحقق المعجزة الإلهية في (فصل عبد الله) التي استعار لها القيسي فكرة البعث المشوَّه عند إحياء المسيح لأليعازر، ومرادفة حياته بالموت، وفـي الرؤيـة الثانية من حياة (فصل عبدالله) تصوّر حاله بعد البعث، فزوجته لم تستطع ممارسة الحياة معه؛ لأنه يقابل الشهوة ببرود قاتل، فقد "عاد من حفرته ميتا كئيب". ونجد أن تكرار هذا المقطع قـد جاء في القصيدة لازمة أشارت إلى بؤرة المأساة في المرّتين، في الممات، وبعد البعث، فيقـرّر مصيره بالموت، ويختاره بديلا عن الواقع الأرضي، والمعجون بدم الإنسان.

إن تكرار المقطع السابق يربط أجزاء القصيدة ويزيد تماسكها ضمن بنية واحدة، وكأنها قالب متكامل في نسق شعري متناسق يحكم أجزاء القصيدة، وهذا الأسلوب يكشف لنا عن القوة التعبيرية والإمكانيات الفنية لدى الشاعر التي تُكتشف الدلالة من خلالها، وتظهر كوامن المعنى.

المبحث الخامس: التصريع والمد

إن استواء جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن، والرويّ، والإعراب، هو ما يُقصد بالتصريع، ويتساوى فيه آخر حرفٍ في صدر البيت مع آخر حرفٍ في عجز البيت، ويعدُّ من الظواهر البارزة التي اعتمدها الشعراء على مر العصور الأدبية، حتى إنَّ النقاد تناولوه كثيرًا، ولأنّ بعضهم عدَّهُ ضربًا من ضروب التكرار الحرفي الذي يُقوِّمُ النغم الداخلي لقصيدة الشاعر، وبالتالي، فإن التصريع يُعدُّ من الوسائل المهمة التي اعتمدها الشعراء، ليحققوا أنغامًا موسيقية في قصائدهم(١).

وقد اشتملت قصائد القيسي الغنائية على هذا العنصر القديم الجديد، فأغلب أغنياته التي خضعت للتحليل في هذا الفصل، احتوت على عنصر التصريع، وأمثلة ذلك كثيرة، فمنها:

استخدام القيسي لعنصر التصريع في أغنيته "في الطريق"(٢)، حيث استخدمه الشاعر ليحقق أنغامًا موسيقية في قصيدته مثال ذلك قوله (يا ويلنا، يا ويل أعمارنا) في دربنا، في ليلنا (مقاطع صوتية جميلة تناسب المعنى العام للقصيدة "العودة إلى الوطن الحبيب"، أما التصريع في أغنية "الكوكب البرتقالي" (٣)، فيظهر في بعض التراكيب مثال ذلك (يمشيان، يقطفان، يقرآن، يشعلان، يبتسمان) وهذا يدلُّ على جمالية الإيقاع الموسيقي في القصيدة من الداخل والخارج .

---

(1) ينظر: عيد، رجاء: **التجديد الموسيقي في الشعر العربي: دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي**، دار المعارف، الإسكندرية- مصر، ١٩٨٧م، ص ٧٤.

(2) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

(3) **المصدر نفسه**، ص٣٦١.

ويوجد تآزراً واضحًا، وكذلك في قصيدة "حلم"[1] يظهر التصريع في داخل أسطرها ليعطي إيقاعًا موسيقيًا ذا نبرات مثل "حالة مبهمة، نجمة مظلمة" وكذلك في "الأغاني أغاني، البريق بريق".

وكذلك، فقد ظهر التصريع في أحشاء قصيدة "كسرت ضلعين وأخذت قلبي"[٢]، الذي يُلحظ في بقوله "نافذة في البال، قمر في الموال" ليحقق أنغاماً موسيقية حسنة، وجمالية في الإيقاع الذي يعطيه التصريع:

أستيقظُ : نافذةٌ في البالِ ،

وأستيقظُ : قمرٌ في الموّالِ ،

نَهارٌ آخرُ يبدأ ،

إفطارٌ مُتواضع

والتصريع أيضًا ملحوظ في المقاطع الثلاثة (تعبَ المغني من ربابته، تعب المغني أن يذهب من أصابعه) من أغنية "المغني"، مما يجعل فائدة التناغم الصوتي الموسيقي ذات أثر في المتلقي وليشد على الاستماع داخل أبيات القصيدة:

<u>تعبَ المُغني من ربابتهِ</u>، وآثر أن ينام

في آخرِ المنفى بلا شَفَةِ

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص٣٦٥.

(2) **المصدر نفسه**، ص ٣٧٨

ويمحو ما تَساقطَ من كلام

تعبَ المُغني أنَ يذهب من أصابِعه

وأسوةً بالتصريع وباقي عناصر الإيقاع الداخلية، فإن إيقاع المدّ الطويل وإيقاع المد القصير هما أيضًا من أكثر الأدوات البلاغية قدرة على إحداث إيقاع وموسيقا داخلية، وفيما يلي بيان لهما[1]:

١) **إيقاع المدّ الطويل:** يتشكل زمن القول الشعري من أزمنة متعددة بتعدد إيماءاته؛ إذ لا تقوم إلا في سياق تشابكها وتداخلها المتناسج، فهي بمثابة أجزاء قائمة بذاتها في إطار استقلاليتها، وتتجزأ بمجرد التأليف، حيث تفقد زمنها الأصلي لتشترك في الزمن الفعلي للقول الشعري، وبذلك تنتقل من الوحدة إلى التجزؤ والاشتراك في اتساقها العام مع بُنيات الخطاب الشعري، ومن بين هذه الأزمنة الصوتية حروف المد الطويلة التي تأثلت في الشعر العربي باعتبارها تشكل زمن الامتداد النغمي، والحروف المطولة هي الحروف الثلاثة اللينة المصوّتة (الألف، الياء، والواو)، فبفضلها يحصل الامتداد الصوتي المُفضي إلى التحقق، تحقق كمالات الخطاب الشعري في القصائد النغمية، فقد تنبه "أبو حيان التوحيدي، ٤١٠هـ" إلى إيقاعها الامتدادي حين قال: "اعلم أن هذه الحروف أين وقعت وكيف وجدت، ففيها امتداد ولين"[2]، والامتداد واللين هو زمن الحركة، حركة التجاذب الصوتي الممتد بين المثيرات النغمية في الإيقاع الصوتي للخطاب الشعري، ومن ثم فهي حروف لها امتدادات متراتبة ومتباينة فيما بينها، وأوجزها بالآتي:

---

(1) كنوان: **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، ص ٣٢٧- ٣٤٣.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٣، ص١٢٤.

أ- **الامتداد العامودي الطويل (الألف):** وهو أعلى امتداد نغمي، يتصاعد نحو الأعلى ويمثله ألف المد الطويل، فأصوات المد تحمل في طبيعتها الأولى المستقلة سمات إيقاعية ملزومة بها في أصلها المخرجي، وإن إيرادها في سياق التركيب يسعى بها إلى مظان الاحتكاك، فيحمل تراسلها خصائص الأصوات المجاورة، وخاصة الحرف القبلي الذي استدعى تحققه الامتداد النغمي.

ب- **الامتداد الأفقي الطويل (الواو):** هو امتداد يتصاعد أفقيًا، تمثله واو المد الطويلة، وإذا كانت الأصوات اللغوية متباينة فيما بينها بالخفة أو الثقل، فإن أصوات المد الطويلة أخفها جميعاً وأقلها جهدًا عضليًا في عملية التلفظ، وهي بذلك لها خاصيات التشاكل على مستوى التجاذبات فيما بينها من جهة، وفي تعالقها مع الأصوات اللغوية الأخرى من جهة ثانية، والتي تقوم بتكملة دورها الصوتي ومساعدته على الظهور والتجلي، فمن غايات حروف المدّ إظهار الصوت الواقع قبلها ومساعدته على مضاعفة ذبذباته واسترساله في الزمن، وهو وضع يتيح إمكانات الربط والتداخل في النغم المجاور له بفضل هذا الاسترسال النغمي وفاعليته التلاحقية، ومن أبرز حروف المد الطويل "الواو" بيد أن تكريرها في النص الشعري يؤثر في السياق النغمي وينحو به نحو الثقل.

ج- **الامتداد السفلي الطويل (ياء المد):** وهو امتداد تتجه ذبذباته الصوتية نحو الأسفل، ليكتمل النغم بهذا التدرج من الأعلى إلى الوسط إلى الأسفل أو العكس، ولهذه الخصائص التراتبية مفادات محصلة لها في الخطاب الشعري، فحروف المد الطويل بتراتبها الثلاثي العلوي "الألف"، الوسطي "الواو"، والسفلي "الياء" تتلاحق لتحقق كمالات الخطاب على مستوى التوازن والتكافؤ النغميين/ الصوتيين.

٢) إيقاع المد القصير:

لقد حظيت حروف المد القصيرة أو الحركات الإعرابية بأهمية بالغة في اللسان العربي، واستأثرت باهتمام النحويين، خاصة فيما يتعلق بتموضعها في الحالات الإعرابية المختلفة الداعية إلى ذلك وأيضًا في علم الصرف وصيغه، وكذلك تُعدُّ حروف المد القصيرة (الفتحة، الكسرة، والضمة) من أهم الضوابط النغمية التي تحدد صفات الأصوات من حيث الإيقاع والاعتدال والانخفاض تحديدًا صوتيًا متناغمًا من جهة، وتحديدًا لهندسة الرسم الخطي من جهة أخرى، وهي الرجوع إليها في طبقات التلفظ المحددة الدلالة، وأن تراتبها يومئ بمكانتها التي لا تقل أهمية عن مكانة حروف المد الطويلة، وقد استلزمت تقسيمًا مناظرًا لها في تراتبية، كالآتي: الامتداد العمودي القصير "الفتحة"، الامتداد الأفقي القصير "الضمة"، والامتداد السفلي القصير "الكسرة".

ولم تخلُ قصائد القيسي الغنائيَّة من عناصر المد الطويل والقصير، فنرى أن هناك مقاطعَ موسيقيةً طالت في وقعها الموسيقي "المد الطويل" وأخرى "قُرِئت في مدها لتعطي القارئ أو المستمع فاصلا أو بُرهةً موسيقية لتجميع الأنفاس، فعناصر المد الطويل والقصير تساقطت بكثافة على أرض الأغنية القيسية، ومن أمثلة ذلك: ما شهدته أغنية "في الطريق"[١] من إيقاعية المد العمودي الطويل فحرف المد "الألف" واضحُ للعيان في كل أجزاء القصيدة "أحبابنا، لنا، حبنا، أعماقنا، ابتهال، ويلنا، أعمارنا، عذابنا، أحداقنا، حلمنا"، وكذلك المد الأفقي الطويل "أنتمو"، كما ويتجلى في القصيدة إيقاع المد القصير بكل أنواعه: العمودي "الحياةَ، المعذبونَ، نحوَ، ويلَ، احتراقَ، فوقَ"، والأفقي "يبسمُ، يفرحُ، نمضغُ، يطولُ، تضمُ"، والمد السفلي القصير "المسيرِ،

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

الطويلِ، الوعدِ، السورِ، ببسمةٍ".

وفي أغنية "الكوكب البرتقالي" (1)، أيضًا فقد شهدت طقوسها مدودًا عديدة وبالأخص إيقاع المدّ القصير بكافة أطيافه: العمودي " الكَوكبَ، القَصائدَ" والأفقي "الكَوكبُ البرتقاليُ، يشربُ، القلبُ، وَطُقوسُ، ويَعودُ". والسُفلي " التَبغِ، الشَايِ"، كما ولا تخلو الغنية من إيقاع المد الطويل، فمثلاً هناك مدّ طويل عمودي "أغانيهما، يُطلِقُهَا، أحاديثها".

ونلحظ أيضًا أن مجموع الأصوات متفاوتة في كل سطر من أقصوصة "محاولة لرسمها"(٢)؛ إذ إنها تقصر وتطول تبعًا للتفجر العاطفي في داخله، كقوله "وجها، وحيدا" كمد عامودي طويل، أما المد السفلي القصير فنلاحظه في "أمسِ، يكنِ"، هذا، وقد لجأ القيسي في قصيدته "شمالية"(٣) إلى موسيقا المد، باستخدام أكثر حروف المد إطالةً وهو "الألف" ومثال ذلك "لا" التي استخدمها عدة مرات، التي دلّت على الإحساس المرهف الممدود والإحساس الانفعالي للشاعر أيضًا.

وفي أغنيته "لعائشة" (٤)، استخدام القيسي "ألف الإطلاق" مثل "الأبيضا، الرضا"، لإعطاء موسيقا داخلية طويلة تطرب لها الأذن:

إنَّ صَوتاً يُدحرجُني من مسَاءٍ بَعيدٍ إلى شُرفَةٍ رَاعِشَة

يَنتهي عندَ زَيتونةٍ ظَلَّلت عائشة

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ٣٦١.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٦٦

(3) المصدر نفسه، ص ٣٦٨، عمان، ١٩٧٨م.

(4) المصدر نفسه، ص٣٧٣.

ظلّلت بيتَها الأبيضَا

فأشاعَ الرضَا ...

ولم يقتصر الإيقاع الداخلي في قصائد القيسي الغنائية على استخدام عناصر (السجع، الجناس، التكرار، التصريع، والمد)، بل احتوت قصائده على أدوات وعناصر داخلية أخرى لتخرج الإيقاع، ومنها:

١) **استخدام عنصر المقابلة:** إذ استعان القيسي بهذه الأداة الإيقاعية القائمة على الازدواجيّة بين عنصرين متقابلين؛ ليزيد من شدة وقع موسيقا الإيقاع الداخلي في جسد الأغنية، وهو ما نلحظه في رحم قصيدة "في الطريق"(١) بقول الشاعر "تَمضغُ السؤال، وتذرعُ في ابتهال":

هل يَفرحُ المُعذبونَ في مَتاهةِ الضياع ؟

وهل نظَلُّ تَمضَغُ السؤَال

وَنَذرعُ الطَريقَ في ابتهال ؟

٢) **استخدام عنصر الطباق:** ومثال ذلك قول القيسي "لا أقول، أقول" و"مرّ، راحّ" في قصيدته الغنائية "شمالية"(٢) الأمر الذي أوجد موسيقا إيقاعية داخلية ظاهرة للعيان:

لا أقولُ الزمنُ القاسي ولا أشكو المجاعاتِ ،

ولكنّي أقولُ النرجسُ المَطعونُ جَاء ...

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٠.

(2) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٨.

وإذا دقت على البابِ يدٌ ، قُولي لها :

مَرَّ هنا الشَاعرُ، غَنَّى ثُمَّ رَاح

ومن أمثلة الطباق أيضًا، ما يُلحظ في أقوال القيسي "الانحدار، الارتفاع" في قصيدته "كراس للكتابة"(١)، ذلك الطباق الذي عزّز من وقع موسيقا الإيقاع الداخلي وترك بصمةً موسيقية في ذهن المتلقي:

...

لِسراجِ آخذٍ في الانحدارِ ارتفعت أُغنيتي ...

٣) **استخدام الفواصل**، وما أكثرها تلك الفواصل الإيقاعية، فتكاد لا تخلو القصيدة من الفواصل التي أتاحت هزة إنشادية قوية بتتابع الأفعال الحركية، كقوله "يأتيني، يساقط، يتموج، تبعثها" في قصيدته "مواصلات"(٢):

يَأتيني صَوتُكِ في مطلعِ هذا العام

رَفَةُ عُصفورٍ ، أو هَدهَدَةَ يَدٍ دَافئةٍ ، ...

من أيِّ سَمَاواتٍ يَساقطُ هذا الكرزُ النابضُ

هذا الصَدرُ الناهضُ بِسلالِ الرمّانِ !

---

(1) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٦٩.

(2) المصدر نفسه، ص ٣٧١.

مَطرُ عَيناكِ وَمَطرٌ هذا الشَعَرُ الذَهبيُّ ،

وَصُبحٌ فتّان

وشتاءٌ يَتموجُ بينَ يَديَّ ، عَواصفَ تَبعثُها الشفَتَان

يَأتيني صَوتُكِ في مَطلعِ هَذا العام

وكذلك في قصيدته "كسرت ضلعين وأخذت قلبي"(١)، فهذه القصيدة تعجّ بالفواصل الإيقاعية التي ترتب وتنظم وتهيّئ الحس الموسيقي وتضبطه، وتتيح للشاعر فرصة كبيرة لعرض المزيد من التعابير الجذابة الرنانة:

نافِذةٌ في البَالِ ،

عَلى قارعةِ الوَحشةِ والتّجوالِ ،

حَديقتُها غافيةٌ ، وأنا تَحتَ الأسوار

يَسّاقطُ مَطَرٌ ، فيمَسُّ القلبَ ،

كما لو أن منازلَ تغرقُ في الأخضرِ ، وأحار

ستاً وثلاثينَ بنفسجةً وهلالاً ،

أعطَيتُ لهذي المهرةِ ،

---

(١) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج١، ص ٣٧٨.

ثمَّ انفلَتت من صدري نَحوَ البريةِ ،

كَسرت من أضلاعي ضلعين ،

وأخذت قلبي

٤) **استخدام الصور البيانية،** التي أعطت للموسيقا بُعدًا صوريًا ليسرح فيه الفكر، هذه الصور البيانية التي تكاد لا تخلو من جوهر أغاني القيسي، ومن أمثلتها:

قوله في أغنيته "كراس للكتابة"[١]: (البحر عصي، البرق المكبل)، فهذه الأقصوصة الغنائية غنية بالإيقاع من خلال جمعها للموسيقا الخارجية والأخرى الداخلية:

إنه البَحرُ عَصيٌ، وضَبابيٌ هو الأفقُ

ووَقتي خارجٌ من صَالةِ النومِ

إلى ساحةِ هذا الموتِ ، فتّاناً ورناناً

ولَولبُ عُنقكِ الفضيُ ، يُمعنُ في تَصاويرِ المجاعةِ ،

إنه العِنَابُ ما يَساقطُ الآنَ من القلبِ إلى آنيةِ الأرضِ

ولا تَدخلُ في أغصانكِ الأيامُ

لا تُعطي سِوى البرقِ المُكبلِ بالزحامِ ،

([1]) القيسي:الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٦٩.

ومن الصور البيانية أيضًا، ما أُتحفت به قصيدة "مواصلات"[1] بقول الشاعر فيها "الشعر الذهبي، شتاء يتموج، عواصف تبعثها الشفتان":

مَطرُ عَيناكِ وَمَطرٌ هذا الشَعَرُ الذَهبيُّ ،

وَصُبحٌ فتّان

وشتاءٌ يَتموجُ بينَ يَديَّ ، عَواصِفَ تَبعثُها الشفَتَان

يَأتيني صَوتُكِ في مَطلعِ هَذا العام

٥) **استخدام الأفعال الحركية**، التي أوجد الشاعر عن طريقها إيقاعًا سريعًا، ومن تلك الأفعال الحركية ما ظهر في أغنية "اعتقال الأبيض"[2] من قبيل "أعرف، أخذوني":

– لا أعرفُ سيدتي

فأنا مثلُكِ في هذا اللحد ...

أخذوا الأبيضَ منا ، أخذوا الكلمات

أ إلى هذا الحدّ ؟!

أخذوا أيضاً باقاتِ الورد

أخذوني أمس ...

([1]) القيسي: الأعمال الشعرية، ج١، ص ٣٧١.

([2]) المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

كما ونلاحظ استخدام الفعل المضارع في الأسطر للدلالة على الحدث الحاضر والمستمر والمتكرر، مما يجعل الحدث يُطرب النفس، وترتاح له الأسماع لانسجام الأنغام الموسيقية، فنلاحظ ذلك مثلا في قصيدته "السور"(١)، التي عزّز فيها حضور الأفعال المضارعة من قبيل "تنمو، يقف"، و"يحرس، يتعهد"، ممّا أضفى نوعًا من الحركيَّة، والاستمراريَّة:

وَبَعيداً تَنمو الوَردةُ

وَالليلُ يَدور

وَبَعيداً يَقِفُ البُستانيُ ...

مَن يَحرسُ قَصَبَ الوادي ،

يَا الله وَمَن

يتعهّدُ أشجارَ الحقلِ ، ...

وقد كرس القيسي التوازن العمودي في قصائده بشكل واضح من خلال استخدام صيغ المضارع المثبت والمضارع المنفي، فهذا الانتقال أعطى القصيدة إيقاعًا متوازنًا، عُزز هذا الإيقاع المتوازن باستخدام القافية الساكنة، كما يتضح ذلك كسبيل المثال في قصيدة "شمالية"(٢):

وَلَها هَذه الإطلالةُ مِنَ الطَوقِ الحديدي ،

لَها هَذا الغِناء

---

(1) القيسي: **الأعمال الشعرية**، ج٢، ص٣٤٧.

(2) **المصدر نفسه**، ج١، ص ٣٦٨، عمان، ١٩٧٨م.

وَلها الوَقتُ المُضاء

وَلها أن تمرحَ الآنَ ، وأن أسكنَ بَردَ الصَحراء

لا أقولُ الزمنُ القاسي ولا أشكو المجاعاتِ ،

ولكنّي أقولُ النرجسُ المَطعونُ جَاء

فأعدّي لِمُغنيكِ الرماح

وأعدّي فَرَساً بَيضاءَ لا تكبو وَوَرداً للجراح

وإذا دقت على البابِ يدٌ ، قُولي لها :

مَرَّ هنا الشَاعرُ ، غَنّى ثُمَّ رَاح

وأخيرًا، فإنّ الشاعر "محمد القيسي" قد أسهم في تكريس عنصر الإيقاع في جميع قصائده الغنائية، فهو لم يُعنَ بأحد شقي الإيقاع سواء أكان خارجيًا أم داخليًا، وهو لم يُعنَ أيضًا بعنصر دون آخر في داخل الشق الإيقاعي نفسه، بل ظهر لنا القيسي وفي جميع أغانية الخمس عشرة التي خضعت للتمحيص والكشف، وكأنه شاعرٌ ضليع وأكاديميٌ مُختص في شؤون الإيقاع، إذ لم يغب عن أي أقصوصة غنائية أحد أركان الإيقاع ولا أحد من عناصره.

فجميع قصائده تلك شهدت تآزرًا قويًا في الشكل والمضمون، وفي التناسق والانسجام بين الموسيقا الخارجية "الوزن، والقافية" مع الموسيقا الداخلية "السجع، الجناس، التكرار، التصريع، والمد" مع وجود أدوات وعناصر أخرى مكملة لسيمفونية الإيقاع في أغانية كاستخدامه للمقابلة،

الطباق، الفواصل، الأسئلة، الصور البيانية، الأفعال المتحركة والأخرى المضارعة، وأفعال الإثبات والنفي، كما وأن الإيقاع بكافة أقسامة وعناصره قد تماشى تمامًا مع سيلان التدفق العاطفي الذي أفرغه القيسي في قصائده وانسجم معه، فلم تعص على القيسي أي فكره من أفكاره ومشاعره كي يخرجها أُقصوصةً غنائيةً تفوح بتموجات الموسيقا بشقيها الخارجي، والداخلي.

علمًا بأن الصورة العامة للإيقاع والمضمون في قصائد محمد القيسي الغنائية، ذات خاصية شعر التفعيلة أي الشعر الحر، والذي هو شعر تحرر من نظام البيت الشعري والتزم بنظام التفعيلة، واعتمد على وحدة التفعيلة وتحرّر من الالتزام بالقافية الواحدة بل نوّع في القوافي وعدد التفعيلات في كل سطر وتتابعها، مما أتاح فرصة للملاءمة بين تموجات العبارة الشعرية من حيث الطول والقصر وكذا تموجات الشاعر العاطفية، فرأيناه يطول السطر الشعري ويُقصر تبعًا لامتداد التفجر العاطفي أو قصره.

إذن، فالشاعر القيسي لم يلتزم بعدد محدد من التفعيلات أو بقافية محددة، فالقافية متنوعة وكذلك التفعيلات، وفقًا لامتداد الذوق العاطفي أو قصره بمعنى أن القيسي أعطى لنفسه مساحة واسعة من الحرية ليلقي فيها ما يريد من تعبيرات، في حين أن التفعيلات أخذت من بحور مختلفة شكلت وعاءً رنانًا مُستوعبًا الفكرة المبثوثة، والمُراد نقلها إلى القارئ.

الخاتمة

الخاتمة

تركّز البحث في هذه الدراسة على ما احتوته تجربة القيسي من السمات الفنية، واللغوية التي شكّلت مجتمعة مثالاً واضحًا على بروز حس الغنائية في شعره، والتي تعيّن عن طريقها الوقوف على العديد من القضايا الفكرية، والأسلوبيّة التي اشتمل عليها خط سيره الغنائي، وتحقّق له من خلاله نضوجا فنيا على المستويين اللغوي، والتخييلي.

وكشفت الباحثة في **الفصل الأول** من هذه الدراسة أن الغنائية في أشعار القيسي لم تكن غنائية خالصة، الأمر الذي يمكن تصنيفه ضمن الشعر الغنائي البحت، بل ثمّة نزعة غنائية واضحة صقلها القيسي بروح الجماعة وبوحها، كما جاءت أشعاره مطعمة بالعديد من الحمولات الرّمزيّة، والأسطوريّة، والدينيّة، والتاريخيّة؛ ما يكسبها البعد الموضوعي في الإفصاح عن الذات بدلالات الآخر.

وهذا ما غلّف أشعاره بمسحة من الغموض، واختزاله العديد من العلاقات الكونية التي تردم الهوة بين ما هو حقيقي، ومعادله الرمزي في الحياة لاستنبات محاور جديدة في العلاقات بين الدّوالّ ومدلولاتها، الأمر الذي سوّغ للباحثة استقراء ملامح الغنائية في تجربة القيسي، والوقوف عليها باعتبارها المسحة الغالبة في شعره.

وباتت اللغة الرمزية وما يكتنفها من غموض من إملاءات الرؤئ التأملية الداخلية، وأداة القيسي في مجاوزة الواقع الحسيّ إلى الماوراء التجريدي الذي يفرغُ من خلالها مشمولات القرائن اللغوية الجديدة من مدلولاتها الأصيلة إلى أخرى مجازيّة تنعطف بمستويات الدلالة لتشكيل رؤى مغايرة لما ألفناه، والتي أصبحت خاضعة لإرادة تجربة الشاعر، وموقفه الوجودي من الذات والحياة.

ومن هذه الوجهة فقط تشكلت شعرية القيسي، التي تحدّدت معالمها في جل معايناته الوجوديّة، باستكمال هويته المكانية والزمانية وفقًا لمنظوره الخاص.

وقد أبدى القيسي ميلا إلى الإفراط في النبرة الغنائية في أشعاره الأولى، في حين أخذ بفكرة التوسيعات الغنائية في أشعاره اللّاحقة من حيث: اللغة، والصورة، والإيقاع، وكانت تلك التوسيعات بمثابة تلوينات على النص الشعري لإكساب الفكرة الغنائية بعدا أكثر عمقًا، وغنى.

كما جاءت صورة مطعّمة بالعديد من العناصر المستخدمة، كالرمز والإيقاع واستلهام الشخصيات التاريخيّة التي تتضافر دلالاتها مع عمق معاناة الشاعر الداخلية؛ أي أصبح الامتزاج واضحًا في أشعاره بين الذاتي والموضوعي/ أو الخارجي والعام.

وفي **الفصل الثاني** لاحظت الباحثة ميْل الشاعر في تشكيل صوره استنادًا إلى مبدأ التوسيعات الغنائية من التوظيف الكنائي، والمجاز الذي يقتضي عدم المشاكلة بين المشبه والمشبه به، أو الذي تبدو معه العلاقة بين طرفي الصورة فيها من المخالفة أكثر من المشابهة التي نجدها في التشبيه والاستعارة.

وقد تولّد ذلك من انشغال الشاعر بتطعيم نصه، وتشكيل دوالّه بالاعتماد على ما هو رمزي، وإيغاله في (النص/ الغائب) غير المنجز، ومحاولته الكشف عن خبايا الواقع، وتعريته لا وفقًا لمبدأ المشابهة بين الذات والماهيات، وإنّما اعتماد على عدم المطابقة بتشكيلات أخرى لوجه (الذات/ والوجود) منتزعة ممّا هو عقلي أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة.

وقد تفاوت الشاعر في تشكيل الموروث ما بين الإشارات المباشرة التي تحيلنا لمنابع تلك الرؤى وتشكلاتها، وبين المبهمة التي جاءت على قدر عال من الغموض والالتفاف، والانـدغام بتجربة الشاعر إلى حد التماهي الذي يشفُّ عن أي حضور لتلك المرجعيـات علـى مـستوى

مستويي: الرؤية، والبنية، وبما تحقّق للشاعر من ذلك الرصف التكاملي للبنى الاستعارية شديدة التعارض، منفصمة العرى، وخلق دلالة مركزية توحد بين متناقضاتها.

وكان ذلك التصعيد على مستويي الدلالة، والرؤية من متطلبات التوجه الشعري العام الذي أخذه الشاعر على عاتقه في خط سير شعريته ككل، والتي امتزج خلالها الموقف العام الذي يلزمه الشاعر إزاء الآخر الموضوعي. مما أضفى على شعريته أطيافا درامية في تقصّيه أعمق البؤر المتنافرة والذوات المتصارعة، لكنها رغم زخرة أصواتها اقتصرت على تلاقياتها في مستوى دلالي ما كان قصيا عن الحضور الفعلي لرموزها المستدعاة، فالشاعر كان ينزع عن طريقها منزعا تجريديا في مجمل تشكلاته الفنية، ممّا حال دون تفعيلها كائنات تتقمص أدوارا حية لتسهم في تجسيم الحدث.

وفي **الفصل الثالث** اقترنت القصيدة الغنائية بالتنوع في الشكل، حيث جاءت أشعاره على مستويات إيقاعية مركّبة، وعلى نحو معقد من تداخل الأصوات، ووقعها الدلالي.

فالقيسي يحسن استغلال النمط التكراري لحروف بعينها شغلت حضورا بارزا في نبريّتها الموسيقية التي تحققت بفعل التراتب الكميّ للعديد من الأصوات المتداخلة، وارتدادات وقع صداها الذي يزيد من عمق ذلك التكرار إثر الارتداد المتلاحق لها في نهاية كل شطر، لتمثل دورة إيقاعية منغلقة على ذاتها بانغلاق الأثر الدلالي الذي جاء مكرسا لنقل الواقع.

كما تبيّن للباحثة أن سمة التكرار في شعرية القيسي لا تقع على المستوى اللفظي بتكرار حروف بعينها فحسب، وإنما تتحقق على المستوى اللفظي، والمقطعي بتركيز الشاعر على تكرار لازمة مفصلية في القصيدة هي الدالة المركزية التي يستنبت من خلالها محاور دلالية متلازمة وخصوصية التجربة.

ويضاف إلى ذلك حسن استغلال الشاعر لأقصى الطاقات اللغوية الكامنة في تناوبات أبنيته النصية بين صيغتي الماضي، والمضارع، فضلا عن السكنات المتلاحقة المقرونة بالأصوات الساكنة، ووقعها الصوتي المرتبط بتكرار الحروف المهموسة لموازاة ثقل الأنين وحجمه، فضلا عن تمكين الشاعر من الضبط الدلالي الخاص بتلك القصائد في ذروة تأزم الحدث، وإبراز الحالة الشعورية في شدة التفافاته، وحركيّته المأسورة ضمن دوائر دلالية، وإيقاعية مغلقة، وربطها الدلالي بما لا يسعفه في الانعتاق، أو التجاوز.

واللافت حقا انفراد غالبية القصائد في مجموعات القيسي الشعرية بإيقاعية الأصوات الساكنة، وهذا النوع من الضبط الإيقاعي المنوط بتسكين التفعيلة الأخيرة آخر كل شطر يعول عليه القيسي كثيرا في أشعاره، وربما أنه يستعيض من خلالها الانفلات من قيد القافية وتبدلاتها الواسعة وهي اللازمة الأساسية للشعر الحرّ.

وبالعودة إلى بنية الأصوات الساكنة في الجانب الإيقاعي، فإنها غالبا ما اقترنت في شعرية القيسي بالقصائد التي تمثل المنحنى الهابط، وقد تكرر حضورها باطّراد في العديد من قصائده.

كما اشتملت شعرية القيسي على تمثل عالٍ للحركية الإيقاعية، في أقصى إمكاناتها الشعرية رغم التزامه بوحدة الوزن في العديد من القصائد مع التنويع في القافية، فضلا عن الإمكانات الإيقاعية الأخرى التي تحققها حركية الألفاظ ، وتناوباتها بين الأفعال والضمائر.

بالإضافة إلى حدة الاستطالة المتمثلة بإيقاعية التصريع، وما يصدر عنها من أصوات أخرى توازيها بمستوى الإمالة في كثرة ارتداداتها. فإشباع الحروف ومدها واستطالتها؛ إشباعٌ بالضرورة لحركية الحدث في الماضي.

كما شهدت شعرية القيسي استنباتا لمحاور أخرى على المستوى الإيقاعي، والدلالي بفعل التجاوزات اللفظية التي أسسها عبر إيقاعية الطباق، والمقابلة بمفارقاتهما الحادة.

وهذا يقودنا إلى نتيجة مؤدّاها أن جميع ما طرأ على قصائد القيسي من التطورات، أو ما يمكن تسميته بالتوسيعات على المستوى الإيقاعي هي تنويعات على تعميق الفكرة الغنائية المبثوثة في أشعاره.

وأخيرًا، تبيّن للباحثة أن القيسي استطاع أن يحقق الإيقاع الصوتي المنسجم في خطّ شعريته ككل، وأن عنصر الإيقاع كان أحد الخيوط التشكيلية في صميم بنية النص القيسي، مما أسهم برفع الطاقة الإنتاجية لدلالات النص، وبلورة توجهات الشاعر الفكرية عبر مواضعاتها الصوتية المختلفة، ووقعها الإيقاعي المندغم بإيقاع تجربة الشاعر الداخلية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

●راية في الريح، دمشق، د. ن، ١٩٦٨.

●خماسية الموت والحياة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠.

●رياح عز الدين القسام، بغداد، د. ن، ١٩٧٤.

●الحداد يليق بحيفا، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٥.

●إناء لأزهار سارا، زعتر لأيتامها، بيروت: دار ابن رشد، ١٩٧٩.

●اشتعالات عبد الله وأيامه، بيروت: دار العودة، ١٩٨١.

●كم يلزم من موت لنكون معا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣.

●الوقوف في جرش، عمان، د. ن، ١٩٨٤.

●منازل في الأفق، دمشق، د. ن، ١٩٨٥.

● كل ما هنالك، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦.

●عازف الشوارع، عمان: دار الكرمل، ١٩٨٧.

●كتاب حمدة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨.

●شتات الواحد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٩.

●مضاءة بجمالها ومضاء أنا بحزني، باريس: دار المتنبي، ١٩٩٠.

●مجنون عبس، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١.

●كل هذا البهاء وكل شفيف، باريس: دار المتنبي، ١٩٩٢، وأعيد نشره سنة ١٩٩٥م بعنوان: أذهب لأرى وجهي.

●صداقة الريح، عمان: د. ن، ١٩٩٣.

●أذهب لأرى وجهي، بيروت، د. ن، ١٩٩٥.

●مراثي أوغاريت، بيروت، د. ن، ١٩٩٦.

●ناي على أيامنا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

●ماء القلب، فلسطين، ١٩٩٨.

●مخطوطات الموسيقي الأعمى، بيروت، ١٩٩٩.

●مخطوط في العشق (مختارات)، القاهرة، ٢٠٠٠.

●الأيقونات والكونشيرتو، بيروت، ٢٠٠١.

•منمنات أليسا، بيروت، ٢٠٠٢.
• وصدر للشاعر الأعمال الشعريَّة الكاملة توزَّعت على الطبعات التالية:
١_ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٢_ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

ثانيًا: المراجع

إبراهيم، نبيلة: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي: قصصنا الشعبية من الرومانسية الى الواقعيَّة**، مكتب غريب للنشر والتوزيع، الفجالة، ١٩٩٢م.

أدونيس: علي أحمد اسبر (**محاولة في تعريف الشعر الحديث**)، **شعر**، ع١١، س٣، حزيران ١٩٥٩م.

إسماعيل: عزّ الدين، **الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.

اسماعيل: نداء علي يوسف، **التَّناص في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير منشورة، بإشراف: نادر جمعة قاسم، جامعة النجاح الوطنيَّة، نابلس_ فلسطين، ٢٠١٢م.

إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٥٨م.

الأقطش، عبد المجيد محمد: **أبو ذر الغفاري وآراؤه في السياسة والاقتصاد**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٥م.

إليوت، ت. س: (**أصوات الشعر الثلاثة**)، ترجمة: منح الخوري، **الآداب**، ع١، كانون الثاني، س٣، ١٩٥٥م.

بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام المسدي، دار توبقال، المغـرب، ط٢، ١٩٨٦م.

بحراوي، سيد: **العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٩٣م.

بديوي، عوض خالد: **الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة**، رسـالة ماجستير غيـر منشورة، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، إربد- الأردن.

بسطاويسي، رمضان: **جماليات الفنون عند هيجل**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٨م.

بسيسو، عبد الرحمن: **استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنـي للروايـة الفلسطينية**، د. ن، د.ت.

بكار، يوسف حسين: **العروض والإيقاع**، جامعة القدس المفتوحة، عمان- الأردن، ١٩٩٧م.

تاوريريت، بشير: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٩م.

تاوريريت، بشير: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨م.

تبرماسين، عبد الرحمن: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

التكريتي، جميل نصيف، مترجما: **نظرية الأدب(غنى مضمون الأشكال الأدبية. قضية الأنواع الأدبية. القصص الشعبي، والبطولي. الرواية. ملحمة العصر الحديث. الشعر الغنائي. الدراما)**، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

التلمساني، عفيف الدين: **شرح مواقف النفري**، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

التونجي، محمد: **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

الثمالي، محمد مصلح: **أنظمة إيقاعات الشعر العربي**، مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة- السعودية، ٢٠٠١م.

جبرير، هـ.أ: **أساطير الإغريق والرومان**، ترجمة: حسني فريز، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان- الأردن، ١٩٧٦م.

جرمانوس، فرحات: **بلوغ الأرب في علم الأدب: علم الجناس**، دار المشرق، بيروت- لبنان، ١٩٩٠م.

الجزائري، محمد: **تخصيب النص: الأسطورة_ السيرة الشعبية_ الرمز...** ، دائرة المكتبة الوطنية، عمّان، ٢٠٠٠م.

جعفر، عبد الكريم راضي: **رماد الشّعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشّعر الوجداني الحديث في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٨م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٢م.

الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١م.

حداد، نبيل؛ ومحمود درابسة ، مشرفَيْن ومحررَين: **تداخل الأنواع الأدبيـــة**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٩م.

حديد، صـــبحي: **النـــاي خـــيط الـــروح: "محمـــود درويـــش وشـــكل الـصوت الغنـــائي"**، .www.Jehat.om

الحر، عبد المجيد: **شفافية خليل حاوي ومرصعاتها الوطنيّة والإنسانية**، دار الفكـــر العربـــي، بيروت، ١٤١٩هـــ/ ١٩٩٨م.

حمودة، سميح: **الوعي والثورة: دراسة في حياة الشيخ عز الدين القسام**، دار الشرق، عمان، ١٩٨٦م.

حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، المجلـــس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

خضر، مصطفى: (حرية الشعر في أن يكون)، **شعر**، ع٢٩، ١٩٤٦م.

خليل، إبراهيم محمود: **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيـــك**، دار المـــسيرة للنـــشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

خليل، إبراهيم: **محمد القيسي: الشاعر والنص**، دار الفارس، عمان، ١٩٩٨م.

خليل، ابراهيم: **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٦م.

خورشيد فاروق؛ ومحمود ذهني: **فن كتابة السيرة الشعبية: دراسة فنيَّة نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد**، منشورات اقرأ، ط٢، ١٩٨٠م.

ديب، السّيد محمد: **أوزان الشعر: دراسة في العروض والقافية**، د.م، ١٩٩٦م.

دي لويس، سيسل: **الصورة الشعرية**، ترجمة: أحمد الجنابي، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٢م

أبو ديب، كمال: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ١٩٧٤م.

ربابعة، موسى سامح: **آليات التأويل السيميائي**، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠١١م.

الرواشده، سامح: **معاني النص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ٢٠٠٦م.

الرويلي، ميجان؛ وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م.

ريكور، بول: **الوجود والزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩م.

أبو زيد، أحمد عبد الرحيم: **تاريخ الأدب الروماني: منذ البداية حتى عصر أوغسطوس**، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٦٤م.

ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦م.

سعيد، خالدة: **حركيَّة الإبداع: دراسات في الأدب الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

سليمان، خالد: **أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر**، عمادة البحث العلمي، والدراسات العليا، إربد،١٩٨٧م.

الشرع، علي: **محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م.

شكري، غالي: **أدب المقاومة**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

شكري، غالي: **التراث والثورة**، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٩٦م.

الشيخ، محمد؛ والطائري، ياسر: **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: حوارات منتقاة من الفكر الالماني المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.

عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

العامري، عمر حسن: **الاغتراب في شعر محمد القيسي**، رسالة ماجستير بإشراف أ. د يوسف بكار، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠١٠م.

العامري، محمد: **المغني الجوال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١م.

عباس، إحسان : **اتجاهات السعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م.

عبد العزيز، أحمد: (أثر لوركا في الأدب العربي الحديث)، **فصول**، مجلد ٣، عدد ٤، ١٩٨٣م.

عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠١م.

عبيد، محمد صابر: **تمظهرات التشكُّل السير ذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٥م.

عبيد، محمد صابر: **سيمياء الموت تأويل الرؤية الشعريّة: قراءة في تجربة محمد القيسي**، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٠م.

العرود، أحمد ياسين: **مناهج النقد الأدبي في الأردن: في النصف الثاني من القرن العشرين**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤م.

العشماوي، محمد زكي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٦م.

عطية، مختار: **موسيقى الشعر العربي: بحوره.. قوافيه.. ضرائره**، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية- مصر، ٢٠٠٨م.

العلمي، محمد: **العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك**، دار الثقافة، الدّار البيضاء_ المغرب، ١٩٨٣م.

علي، ناصر: **بنية القصيدة في شعر محمود درويش: دراسات**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠١م.

عوض، ريتا: **أدبنا الحديث بين الرؤية والتّعبير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

العياشي، محمد: **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٣م.

عيد، رجاء: **التجديد الموسيقي في الشعر العربي: دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي**، دار المعارف، الإسكندرية- مصر.

أبو غالي، مختار: **الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

الغذامي، عبد الله محمد: **الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٨٧م.

الغربي، حسن: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠١م.

غنيم، غسّان: **الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر**، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، ٢٠٠١م.

فضل، صلاح: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م. ودار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م

فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

فنسنت، م. لأبي سي: **نظرية الأنواع الأدبية**، ترجمة: حسن، عون، منشاة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨م.

القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر، وآدابه**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ١٣٤/١.

كروتشه، بندتو: **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأدب، دمشق، ط١، ١٩٦٤م.

الكميم، علي: **(التاريخ، الذات والطبيعة) في شعر ويليام وردزوورث ومحمود درويش**، www.alnodom.com/index.php.

كنوان، عبد الرحيم: **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط- المغرب، ٢٠٠٢م.

مغنية، حبيب يوسف: **في الأدب الحديث والثقافة: رؤى وأبعاد**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١٠م.

الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.

موافي، عبد العزيز: **دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية: تحولات النظرة وبلاغة الانفصال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٥م.

موسى، نمر إبراهيم: توظيف الشخصيات التراثيه في الشعر الفلسطيني المعاصر، **عالم الفكر**، مجله ٣٣، اكتوبر ٢٠٠٤م.

مينوكال، ماريا روززا: **الدور العربي في التاريخ الأدبي للقرون الوسطى**، ترجمة: صالح بن معيض الغامدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م.

ناصف، مصطفى: **بعد الحداثة صوت وصدى**، النادي الأدبي الثقافي، جدة- السعودية، ٢٠٠٣م.

الهاشمي، علوي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ٢٠٠٦م.

أبو هشهش، إبراهيم: (الطائر الأخضر): في الإبداع الشعبي، وفي نصّين ليحيى خليف، ومحمود درويش، **سلسلة أبحاث اليرموك**، مجلد ١٨، عدد١، ٢٠٠٠م.

الهمذاني، أحمد علي: **(نظرات في الشعر الغنائي)**، **التواصل**، عدن، ٢٠٠٦م، vol:1 Issue: 15.

الهيب، أحمد فوزي: **إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف**، دار الرفاعي، حلب- سوريا، ٢٠٠٤م.

هيجل، جورج ولهايم فريدريك: **فلسفة الجمال والفن عند هيجل**، ترجمة: عبد الرحمن بـــدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.

الوجي، عبد الرحمن: **الإيقاع في الشعر العربي**، دار حصاد للنشر والتوزيع، دمشق- ســوريا، ١٩٨٩م.

الورقي، السعيد: **لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.

ويليك، رينيه: **(اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين)، فصول**، ترجمة: إبراهيم حمادة.

ياغي، عبد الرحمن: **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية**، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٩م.

اليافي، نعيم: **تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العــرب، دمـــشق، ١٩٨٣م.

يحياوي، رشيد: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٩١م.

يونس، علي: **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ١٩٩٣م.

Abstract

AL- Jarrah, Muna.: The Aspects of the Lyrics in Muhammad Al -Qaysi poetry -analytical study. Ph.D. Dissertation. Yarmouk University. 2013 (supervisor Prof. Khalil al- shik).

This paper intends to highlight the pre-eminent features of Mohammad Al-Qiasi's lyric poetry, and pinpoint its implications and tributaries which would constitute a basic element in displaying the multi-facets of this poetic phenomenon.

The study also aimes to explore what constitutes this far-reaching phenomenon and makes it so dominant as an evident pattern in his lyrics. And exploration like this is so important since none has ever conducted such a study before. That is what has prompted the researcher to carry out this study, taking into consideration at the same time the other essential elements he brought to his poetic experience that converged together to make up the distinct hallmark of the poetic text.

In light of these considerations, the study will be twofold: (a)the author will illuminate the intellectual tributaries and ideological trends in Al Qaisi's lyric themes, as well as the features of his poetic composition of which he had made use in writing his poetic dictionary. (b) the author will make an account of Al-Qaisi's basic features of writing lyrics by pointing out the artistic component that forms the core of his work. Other artistic features are no less significant in maximizing his poetic experience in terms of language, poetic imagination, and rhythm. As whole, all of these are indispensable and work together in harmony as integral components geared to serve the purposes of a lyric from a collective stand point of view.